民族器乐

Folk Instrumental Music

修订版

Revised Edition

袁静芳 著

高等教育出版社

民族器乐

修订版

Folk Instrumental Music

Revised Edition

袁静芳 著

高等教育出版社

内容提要

本书是北京市高等教育精品教材项目之一，分上、下两编全面介绍了中国传统器乐的主要品种与艺术特征。上编“独奏音乐”在吹奏乐、擦弦乐、弹弦乐的范畴内，选择了传统底蕴深厚的音乐品种或20世纪中叶以来发展较大的音乐品种加以论述；下编“合奏音乐”则是在弦索乐、丝竹乐、鼓吹乐、吹打乐、锣鼓乐的类属下，选择具有代表性的地方乐种加以论述。

本书曲目丰富、引典详实，有助于读者充分了解中国传统器乐的发展概貌，并对其中具有代表性的地方乐种和优秀作品在感性认识基础上，能从理论上进行一般的总结和概括，掌握其主要艺术风格特点。

本书主要适用于音乐学专业本科生及中国传统音乐研究生。

图书在版编目（CIP）数据

民族器乐／袁静芳著．—2版．—北京：高等教育出版社，2004.7
ISBN 7-04-015002-6

Ⅰ.民… Ⅱ.袁… Ⅲ.民族器乐—中国—高等学校—教材 Ⅳ.J632

中国版本图书馆CIP数据核字（2004）第018345号

出版发行	高等教育出版社	购书热线	010-64054588
社　址	北京市西城区德外大街4号	免费咨询	800-810-0598
邮政编码	100011	网　址	http://www.hep.edu.cn
总　机	010-82028899		http://www.hep.com.cn
经　销	新华书店北京发行所		
印　刷	北京佳信达艺术印刷有限公司		
开　本	850×1168 1/32	版　次	2004年7月第2版
印　张	18.125	印　次	2004年7月第1次印刷
字　数	460 000	定　价	36.90元

目　　录

下篇　合奏音乐的主要类别与艺术特征

绪　论

第一节　器乐与乐种界定

器乐是借助乐器的物质性能特征，结合表演者演奏技巧的运用与发挥，表现一定情绪与意境的音乐作品。

乐种一词最早见于1957年杨荫浏、曹安和合编的《苏南吹打曲》总论之七“吹打曲的历史关系”中，其论述为：“在明末清初，约当十八世纪的时候，这种音乐，已与现在一样，一方面流行于民间，成为民间音乐的一个乐种”[①]。文中将苏南吹打(即十番鼓)称为一个乐种，但没有对乐种一词作任何界定与解释。对乐种一词的界定，第一次出现在《民族音乐概论》中，其论述为：“不同乐器组合，加上不同的曲目和演奏风格，形成了多种多样的器乐乐种”[②]。以后其他著作的论述基本上没有超出这个范围，更多的是谈到乐种类别的划分。如高厚永在《民族器乐概论》中言：“鉴于目前对于‘乐种’的划分在细则上不尽一致，因此笔者在此提出以乐器编制及其配置特点为原则的分类办法”[③]。笔者在《民族器乐》中，也只是强调了目前乐种之划分仅适于汉族：“本文为叙述上的明晰，依据各地方乐种乐队编制和演奏上的特点，将中国汉族民间合奏音乐划分为五个类别”[④]。

以上对乐种的界说与论述，虽然已经涉及乐种的一些重要形态内涵，但并未穷尽乐种结构特征，作为乐种的界定尚有不够完善之处。

笔者根据多年来对中国传统乐种的考察与研究，并参照其他学者历来对乐种界说的论述，1988年，在《乐种学构想》一文中，阐

述了对乐种的界定[5]。

乐种界定:"历史传承于某一地域(或宫廷、寺院、道观)内的，具有严密的组织体系,典型的音乐形态构架,规范化的序列表演程式,并以音乐(器乐、声乐、吟诵)为其表现主体的各种综合艺术、音乐形式,均可称为乐种。严密的组织体系,系指传承的乐种名称,固定的表演组织。典型的音乐形态构架,系指严格的乐队编制,标志该乐种的定律乐器,严格的宫调体系与音阶序列特征,代表曲目中的固定曲式结构模式,体现该乐种风格特点的表演技艺。规范化的序列表演程式，系指该乐种与一定社会功能相适应的序列表演过程。如有仪轨程式或舞蹈部分,则有固定的队形、路线、服饰、舞步(或步伐)等。乐种的表现形式是多样的,主要有纯器乐形式、综合音乐形式、综合艺术形式三种类型。以舞台表演艺术、造型艺术、语言艺术为主体,音乐为辅助的其他各类综合艺术形式,不属于乐种的界定范围"。

1989 年以后仍有不少著述涉及对乐种的界定,但基本上都没有超越以上界定的范畴[6]。

中国传统器乐根据其演奏形式，主要包括独奏音乐与合奏音乐两大部分。本书的论述,独奏音乐在吹奏乐、擦弦乐、弹弦乐的范畴类,选择了部分传统底蕴深厚的音乐品种或 20 世纪中叶以来发展较大的音乐品种加以论述;合奏音乐则是在弦索乐、丝竹乐、鼓吹乐、吹打乐、锣鼓乐的类属下,选择具有代表性的地方乐种加以论述。

第二节　器乐历史沿革

一、先秦时期的器乐

(一) 乐器

民族器乐是伴随着民族乐器的出现而产生的。早在原始社会

时期，我们的祖先就已经创造了多种乐器。根据出土文物和文献记载，先秦时期的乐器已有鼓、鼗、贲鼓、应、田、悬鼓、钟、镛、南、钲、磬、缶、编钟、编磬、铃、陶铃、雅、柷、敔、和、鸾、簧、哨（陶制、骨制等）、埙、籥、言、箫、管、篪、笙、琴、瑟、筝、筑等。这一历史阶段，见于记载的乐器已有一百多种。

先秦时期乐器发展的主要特点：

第一，根据乐器制作的材料，把众多乐器归纳为八类，称为“八音”。其八类名为金、石、土、革、丝、木、匏、竹，这是我国历史上第一次进行乐器分类的方法。金类乐器如钟、镛、钲；石类乐器如离磬、鸣球；土类乐器如埙；革类乐器如鼓、鼗；丝类乐器如琴、瑟；木类乐器如柷、敔；匏类乐器如竽、笙；竹类乐器如箫、籥、言、篪。

第二，在吹奏乐器的形制方面，远在上古时期已有开口管乐器与闭口管乐器两种类型。开口管乐器如篴、骨哨（新石器时代遗址之一——浙江余姚河姆渡出土）等；闭口管乐器如篪（湖北随县曾侯乙墓出土）、埙（仰韶文化遗址——西安半坡村出土）等，由于他们在发音原理上的不同，丰富了我国吹奏乐器的演奏方法及艺术表现能力。

第三，簧管乐器竽、笙的制作水平已经很高，而且品种多样，已有大、中、小等多种形制。特别是竽，在当时宫廷乐队中地位十分重要，为“五声之长”，“竽先，则钟瑟皆随；竽唱，则诸乐皆和。”（见战国《韩非子》）竽在当时的乐队中处于领奏、主奏的地位。长沙马王堆 3 号汉墓出土乐器中，有 26 管 22 簧竽，制作上除单管外，已有折叠管的装置，其中 4 个单管还有双按孔的精巧设计，可以看出两千多年以前，我国簧管乐器已具有相当高的科学制作水平。

第四，钟的制作已很精细，工艺水平相当高。如随县曾侯乙墓出土的乐器（前 433），其中有编钟 64 件（钮钟 19 件，甬钟 45 件），楚王送镈钟 1 件。分三组悬挂在矩形钟架上，实为 3 套甬钟与 1 套钮钟，另 6 枚不成套的散钟集合入葬。钟呈合瓦形，各钟可发两音，其音律与 C 大调音阶同音列，说明早在战国初期我国已有七声音

阶的应用，且十二律齐备，可以在三个八度范围内，构成完整的半音音阶。

（二）演奏形式

早期的器乐演奏形式是同诗、歌、舞合为一体的，作为诗、歌、舞的一种伴奏形式出现。根据文献记载，到了西周，在大型的歌舞节目中开始穿插出现了一些独立的器乐演奏段落，这是关于器乐从歌舞表演艺术中分离出来独立演奏的最早文献记载。如西周“燕礼”所用的节目[⑦]：

工歌：《鹿鸣》、《四牡》、《皇皇者华》，乐工演唱3曲。

笙奏：《南陔》、《白华》、《华黍》，器乐（笙）奏3曲。

间歌：歌《鱼丽》、笙《由庚》，

歌《南有嘉鱼》、笙《崇丘》，

歌《南山有台》、笙《由仪》。

歌唱与器乐演奏相间，6曲，轮流三次。

乡乐：《周南》、《关雎》、《葛覃》、《卷耳》、《召南》、《鹊巢》、《采繁》、《采苹》，众唱民歌6首。

在以上所举的节目中，可以看到当时在歌舞音乐表演中，已穿插有笙的独立演奏段落。

在原始社会里，器乐的产生与发展，多与神话传说、求神祭祀、民间舞蹈、劳动生活等方面有着密切的联系。进入阶级社会以后，器乐除用于宗教、礼仪等场合外，主要是供统治者娱乐享受。

民族器乐自从诞生开始，经历了漫长的发展过程。每个历史时期都有代表自己发展特征的演奏形式出现。先秦时期出现的较有代表性的器乐品种与形式有以下几种。

1. 古琴音乐

琴是我国历史久远的一件弹弦乐器。有关古琴的记载最早见于《诗经》、《尚书》等文献。如《诗经·甫田》：“琴瑟击鼓，以御田祖，以祈甘雨。以介我稷黍，以谷我士女。”[⑧]《诗经·关雎》：“窈窕淑女，琴瑟友之。”[⑨] 先秦时期，古琴除用于雅乐外，主要在士以上阶层中

流传，秦以后逐渐兴于民间。

古琴的演奏形式主要有琴歌、琴曲两种。关于以琴为声乐伴奏的形式，早在《尚书》中，已有“搏拊琴瑟以咏”的记载。周代，多用琴、瑟伴奏歌唱，称作弦歌。如《诗经》41首，当时就是用琴、瑟伴奏的。汉代蔡邕所著《琴操》中有歌诗5首，《鹿鸣》、《伐檀》、《驺虞》、《鹊巢》、《白驹》，即周之弦歌。其中的“十二操”、“九引”以及“河间杂歌”，都是援琴而歌的。

春秋战国时期，古琴的独奏音乐已具有一定的艺术表现能力，如伯牙弹琴、子期善听的传说[10]。据《左传·成公九年》记载[11]，公元前582年，晋侯到军府中视察，发现了一个两年前郑国献来的楚囚锺仪，他擅弹古琴，音韵皆为南方音调。当时著名的琴曲有《雉朝飞》、《阳春白雪》、《水仙操》等。

2. 竽、笙音乐

在上层社会和宫廷音乐中，竽、笙独立演奏的形式已广泛地应用，其规模还很庞大。如《韩非子·内储说》所载，齐宣王喜听竽声，曾组织有三百人的大型竽合奏乐队，供其娱乐欣赏。

3. 钟鼓乐

钟鼓乐，在史书上一般称作“钟鼓之乐”，是以编钟、编磬与建鼓为主要乐器的大型管弦乐队。它兴于西周，盛于春秋战国。当时在乐器制作上趋于精美豪华，规模越来越大。据《吕氏春秋·侈乐》载：“夏桀、殷纣作为侈乐，大鼓、钟、磬、管、箫之音，以钜为美，以众为观；俶诡殊瑰，耳所未尝闻，目所未尝见，务以相过，不用度量[12]。”1978年在湖北随县发掘的战国初期曾侯乙墓中的钟鼓乐队便是典型的实例。

曾侯乙，是战国初期曾国（今湖北随州市枣阳一带）名叫“乙”的侯君。在他的墓中有大量的陪葬侍妾和随葬品，其中有精美乐器124件。这些乐器是：琴2件；瑟12件；笙5件；篪2件；排箫2件；建鼓、有柄鼓、小扁鼓、带环扁鼓各1具；编钟64件（钮钟19件，甬钟45件），另有楚惠王赠送的镛钟1件；编磬32枚。这些乐器构成

了一个庞大完整的钟鼓乐队。

早在西周中晚期,编钟已由3枚或5枚发展为8枚1套。战国初期曾侯乙钟继承了西周以来编钟的传统音列,并有很大发展。曾侯乙钟共64件(镛钟1件不计),分三层悬挂。经学者观察研究发现它们并非是一套编钟,而是由数套编钟(究竟是几套当前学者意见不一)作为陪葬品合在一起下葬的。大部分钟一钟可发两音,十二律俱全,可奏出五声、六声和七声音阶乐曲,演奏时用丁字形木槌敲击,低层大甬钟用一木棒撞击。各钟还铸有铭文2800余字,记载了各地域中的音律问题。

与编钟密切配合的旋律乐器是编磬。曾侯乙墓编磬32枚,分上下两层悬挂。每磬发一音。

另外,还有一些丝竹乐器,如:篪、笙、瑟、排箫等。

在两千多年前的战国时期,就已有了如此规模庞大、声部齐全的钟鼓乐队,这在世界音乐文化发展史上是极其罕见的。这套编钟的铸成,表明了我国青铜铸造工艺的巨大成就和音律科学达到的高度。

二、秦汉至魏晋时期的器乐

(一) 乐器

秦汉至魏晋时期文献上记载的乐器,除沿用先秦时期传承的乐器外,主要有筝、琵琶(有秦汉子和阮咸两种不同的形制)、笛、方响、箜篌瑟(即卧箜篌)。筝、琵琶、笛均为相和歌的伴奏乐器。这一历史时期,吸收外来乐器数量不少,如随着鼓吹乐的引入,还使用了笳、角、中鸣、长鸣、羌笛等吹奏乐器。由于与西域文化的交往,传入的乐器主要有竖箜篌、波斯琵琶(即曲项琵琶)、筚篥等。据《隋书·音乐志》卷15所载:"今曲项琵琶、竖头箜篌之徒,并出自西域,非华夏旧器。"竖箜篌为波斯乐器,魏晋之际传入我国。梨形音箱曲项琵琶由波斯经新疆、甘肃一带于东晋时期(约350)传入我国北方;据《梁书·简文帝本纪》所载,至少在南北朝时期(551前)已

传至南方。

（二）演奏形式

1. 相和歌与相和大曲

汉魏时期，比较重要的民间声乐为相和歌。《乐府古题要解》载："乐府相和歌，并汉世街陌讴谣之词。"《晋书·乐志》又载[13]："相和，旧汉歌也，丝竹更相和，执节者歌。"说明了相和歌来自民间歌谣，其表演形式是由声乐演唱及丝竹伴奏组成的。早期的相和歌，歌和舞的表演占有很大的比重，器乐演奏的成分较少。在以后的发展过程中，有了很大的变化。

其一，相和歌在曲式结构上不断发展与完善，逐渐形成了相和大曲。每首相和大曲在曲式结构模式上形成了相对稳定的"艳"、"曲"、"趋"或"乱"三个部。"艳"，开始时华丽婉转的抒情部分；"曲"，歌唱部分；"趋"，乐曲后部紧张快速的部分；"乱"，与"趋"较为相似的一种结束形式，但在大曲中用"乱"较少见。

其二，增加独立的器乐演奏。相和歌的进一步发展，使音乐的伴奏部分逐渐脱离歌舞，形成为纯器乐的演奏形式，称为"但曲"。南北朝时期，在相和歌演唱前，一般要演奏四至八段器乐曲。其乐队编制有"瑟"、"清"、"平"三种形式。"瑟调"、"清调"、"平调"原意是指乐曲的调式种类，但是由于在演奏这三种调式的乐曲时所用乐器略有不同，而形成了三种略有变化的乐队组合形式。"瑟调"以角音为主，所用乐器有笙、笛、节、琴、瑟、筝、琵琶 7 种；歌弦六部。"清调"以商音为主，所用乐器有笙、笛——下声弄、高声弄、游弄——篪、节、琴、瑟、筝、琵琶 8 种；有 6 曲，歌弦四部。"平调"以宫音为主，所用乐器有笙、笛、筑、瑟、琴、筝、琵琶 7 种；有 7 曲，歌弦六部。

2. 鼓吹乐

鼓吹是汉魏时期产生的一种乐队组合形式。它形成于秦末汉初的北方少数民族地区，最早关于鼓吹乐演奏形式的记载见宋郭茂倩《乐府诗集》卷 16 所载[14]："鼓吹，未知其始也。汉班壹雄朔野

而有之矣。鸣笳以和箫声,非八音也。"《汉书叙传》:"始皇之末,班壹避地于楼烦,致马、牛、羊数千群以财雄边,出入弋猎,旌旗鼓吹。"《旧唐书·音乐志》卷29所载曰[15]:"鼓吹,本军旅之音,马上奏之,故自汉以来,北狄乐总归鼓吹署。"当时演奏北狄乐的有鲜卑、吐谷浑、部落稽三族。汉代宫廷鼓吹乐的应用分四种形式:

甲:黄门鼓吹,用以宴乐群臣。东汉章帝元和二年(85)所定殿中御食饭举乐有《鹿鸣》、《思齐皇姚》、《六麒麟》、《天之历数》等7曲。汉大乐食举有《重来》、《初首》、《侠安》、《归来》、《远期》、《有所思》等13曲。

乙:骑吹,随车驾行走时所奏的乐歌。乐曲有《务成》、《黄爵》、《玄云》、《远期》等。

丙:横吹,军中马上所奏之乐。以箫、笳演奏,用于朝会道路的称为鼓吹;以鼓、角演奏,则称为横吹。鼓角横吹有《黄鹄吟》、《陇头吟》、《望行人》、《折杨柳》、《关山月》、《洛阳道》等15曲。胡角(加入西域音乐成分后称为胡角)有《出关》、《入关》、《出塞》、《入塞》、《赤之杨》等10曲。从西域还传入《摩诃兜勒》1曲。

丁:短箫铙歌,军事凯旋时用于郊庙。有《朱鹭》、《思悲翁》、《艾如张》、《上之回》、《雍离》、《占城南》、《巫山高》、《将进酒》、《君马黄》等乐曲。

3. 独奏音乐

汉魏时期,文献已有关于独立器乐演奏形式的记载,称为"但曲"(即没有声乐配合的独立器乐曲),曲目有《广陵散》、《黄老弹飞引》、《大胡笳鸣》、《小胡笳鸣》、《流楚》、《窈窕》,为琴、筝、笙、筑等乐器所演奏的乐曲。此时,古琴独奏艺术已获得高度发展。著名的琴曲有魏晋间嵇康演奏的《广陵散》与《长清》、《短清》、《长侧》、《短侧》四弄;汉末蔡邕父女演奏的《游春》、《渌水》、《幽居》、《坐愁》、《秋思》五弄;竹林七贤中的阮籍所作琴曲《酒狂》与六朝末王义庆的《乌夜啼》等。

汉至南北朝期间,各民族的音乐文化开始了交融,各种音乐理

论的探讨广泛兴起和逐步深入，乐器也不断地增多，这必将导致以后的音乐繁荣。

三、隋、唐时期的器乐

（一）乐器

隋、唐时期，由于西域文化的进一步交流，乐器数量骤增，特别是鼓类乐器，这可能是由于歌舞音乐的发展所致。见于记载的击奏类乐器有铜钹、拍板、节鼓、杖鼓、腰鼓、羽葆鼓、楇鼓、桴鼓、齐鼓、担鼓、羯鼓、都昙鼓、毛员鼓、答腊鼓、鸡娄鼓等30多种；弹弦类乐器有独弦琴、三弦、匏琴、轧筝、凤首箜篌、五弦琵琶等20多种；吹奏类乐器有幢箫、义嘴笛、叉手笛、太平管、桃皮筚篥等20多种。这一时期在乐器上的重要变化是出现了擦弦类乐器轧筝和奚琴，奚琴的出现扩展了我国传统乐器的结构类别，丰富了我国乐器的组合形式。特别是擦弦乐器有着与其他乐器不同的表现能力，是其他乐器所无法取代的。从某种意义上讲，如果一件乐器在音响上更接近人声则就更富有艺术的感染力，而擦弦乐器正是具有这一表现特征的乐器。加上乐器本身的简易、轻便，奚琴产生后，便得到了很快的传播与发展。

唐代出现的擦弦乐器还有轧筝，形似筝，以竹片在弦上擦奏。开辟了弦乐器演奏的一个新的领域。

（二）演奏形式

隋、唐是我国封建社会发展的鼎盛时期，经济发展，文化繁荣。由于在政治上奉行了“中国既安、四夷自服”的方针，在艺术上相应采取了兼收并蓄的政策。以隋、唐九部乐和十部乐为代表的音乐象征了这种大融合。

1. 隋、唐大曲中的器乐

隋、唐大曲是在唐代民歌、曲子的基础上继承相和大曲的曲式结构特点而形成的一种大型歌舞形式。其中包括器乐、歌曲和舞蹈三个部分。在曲式结构上分为散序、中序、曲破三大段。散序用器

乐演奏，一首乐曲可反复叠变多次，由各种乐器的轮奏来完成。在歌唱或舞蹈的段落中，器乐也担当着重要的伴奏地位。

隋、唐时期，西域音乐盛行，对中原文化发展影响很大，据《隋书·音乐志》卷15所载，当时传入宫廷的西域音乐其乐队组合形式有7种之多[16]。如天竺乐，所用乐器有凤首箜篌、琵琶、五弦、笛、贝、铜鼓、毛员鼓、都昙鼓、铜钹等9种（《旧唐书·音乐志》卷29所载无五弦、笛；增有横笛、羯鼓、铜鼓、筚篥），歌曲有《沙石疆》，舞曲有《天曲》。龟兹乐，所用乐器有琵琶、五弦、竖箜篌、笙、笛、筚篥、箫、贝、毛员鼓、都昙鼓、羯鼓、答腊鼓、腰鼓、鸡娄鼓、铜钹等15种（《旧唐书·音乐志》卷29所载无笛，用横笛），隋龟兹乐有《西国龟兹》、《齐朝龟兹》、《土龟兹》三部。西凉乐，所用乐器有琵琶、五弦、竖箜篌、卧箜篌、弹筝、搊筝、笙、横笛、长笛、箫、大筚篥、小筚篥、贝、腰鼓、齐鼓、担鼓、铜钹、钟、磬等19种（《旧唐书·音乐志》卷29所载无大筚篥，另有编钟），歌曲有《永世乐》，解曲有《万世丰》，舞曲有《于阗佛曲》。高昌乐，所用乐器同龟兹乐（《旧唐书·音乐志》卷29所载乐器有琵琶、五弦、横笛、筚篥、箫、铜角、箜篌、羯鼓、答腊鼓、腰鼓、鸡娄鼓），歌曲有《善善摩尼》，解曲有《婆伽儿》，舞曲有《小天》、《疏勒盐》。康国乐，所用乐器有笛、正鼓、和鼓、铜钹等4种（《旧唐书·音乐志》卷29所载同），歌曲有《戢殿农正合》，舞曲有《贺兰钵鼻始》、《末奚波地》、《农惠钵鼻始》、《前拨地惠地》等4曲。安国乐，所用乐器有琵琶、五弦、箜篌、笛、筚篥、双筚篥、箫、正鼓、和鼓、铜钹等10种（《旧唐书·音乐志》卷29所载有箜篌，无双筚篥），歌曲有《附萨单时》，舞曲有《末奚》，解曲有《居和祇》。疏勒乐，所用乐器有竖箜篌、琵琶、五弦、笛、箫、筚篥、答腊鼓、腰鼓、羯鼓、鸡娄鼓等10种，歌曲有《亢利死让乐》，舞曲有《远服》，解曲有《盐曲》。

2. 燕乐

受清乐与胡乐（当时的少数民族音乐或外国音乐，泛称为胡乐）二者影响的一种创作歌舞音乐，盛行于宫廷，为唐坐部伎六部之一。所用乐器有：玉磬、大方响、搊筝、卧箜篌、小箜篌、大琵琶、大

五弦琵琶、小五弦琵琶、大笙、小笙、大筚篥、小筚篥、大箫、小箫、正铜钹、和铜钹、长笛、短笛、楷鼓、连鼓、鞉鼓、桴鼓。其编制与西凉乐接近，受西域影响较大，多种大、小乐器声部的配合应用，扩充了乐队的音域幅度，增强了乐队的表现能力。唐代张文收创作的燕乐乐曲有《景云乐》、《庆善乐》、《破阵乐》、《承天乐》等。因燕乐是以琵琶为主要伴奏乐器，故又称其为“琵琶乐”。

3. 法曲

起于隋，唐代亦盛行。它是在民间音乐基础上吸收外来音乐创作的歌舞大曲。隋初，法曲其音清而近雅，所用乐器有铙、钹、钟、磬、幢箫、琵琶(秦汉子)。后“隋炀帝厌其声澹，曲终复加解音”，使法曲在音乐上获得发展，唐代的法曲有《云韶法曲》、《霓裳羽衣舞曲》等。《云韶法曲》所用乐器为：玉磬、琴、瑟、筑、箫、篪、籥、跋膝、笙、竽。

4. 鼓吹乐

隋宫廷鼓吹乐分四部，各部乐队所用乐器不同。棡鼓部有棡鼓、金钲、大鼓、小鼓、长鸣角、次鸣角、大角 7 种。应用场合与汉代黄门鼓吹相近。曲目大鼓 15 曲，小鼓 9 曲，大角 7 曲。铙鼓部有歌、鼓、箫、笳 4 种。相当于汉代短箫铙歌。有乐曲 12 首。大横吹部有角、节鼓、笛、箫、筚篥、笳、桃皮筚篥 7 种。乐曲 29 首，用于卤簿(即帝王的仪仗队)。小横吹部有角、笛、箫、筚篥、笳、桃皮筚篥 6 种。乐曲 12 首，用于卤簿。

唐宫廷鼓吹乐分五部，各部乐队所用乐器如下：

鼓吹部：同于隋棡鼓部，不用大角。曲目棡鼓 1 曲，十叠，大鼓 15 曲，小鼓 9 曲，长鸣、中鸣各一曲三声。

羽葆部、铙吹部：同隋铙鼓部，羽葆部加用錞于，有 18 曲。铙吹部 7 曲。

大横吹部、小横吹部：同隋大横吹部，有 24 曲。

5. 琵琶音乐

唐代，琵琶艺术获得极大发展，无论从乐器形制、演奏姿势、演

奏手法等方面均发生了重大的变革，琵琶不仅成为唐代歌舞音乐的主要伴奏乐器，而且在独奏艺术方面也发展到了相当高的水平。不少文献和文学作品中均有记载与描述，如唐代大诗人白居易著名的诗歌《琵琶行》从一个侧面对唐代琵琶演奏艺术做了生动的描述，展示了琵琶演奏上的高超技艺和强烈的艺术感染力。

轻拢慢撚抹复挑，初为《霓裳》后《六幺》。
大弦嘈嘈如急雨，小弦切切如私语。
嘈嘈切切错杂弹，大珠小珠落玉盘。
间关莺语花底滑，幽咽泉流水下滩。
水泉冷涩弦凝绝，凝绝不通声暂歇。
别有幽情暗恨生，此时无声胜有声。
银瓶乍破水浆迸，铁骑突出刀枪鸣。
曲终收拨当心画，四弦一声如裂帛。
东船西舫悄无言，唯见江心秋月白。

关于唐代琵琶演奏艺术的发展，在《乐府杂录》中还记载了琵琶演奏家康昆仑与段善本(僧人)在长安祈雨斗乐的生动故事[17]。唐代著名的琵琶演奏家，除段善本、康昆仑外，还有贺怀脂、曹刚、裴神符、雷海青、李管儿、赵壁等。他们的演奏各有自己的风格。如曹刚以右手运拨的气势而取胜；裴神符则以左手的委婉细腻而闻名等。唐代著名琵琶曲有《六幺》、《霓裳羽衣曲》、《凉州》、《胡渭州》等。

唐代的独奏乐器除了琵琶外，羯鼓、筚篥、箜篌等也都有高度发展。

6. 音乐理论

伴随着唐代音乐艺术的高度发展，在音乐理论建设方面，也进入了全面、深入发展的时期。许多基本理论的论述和建设，有力地推动了器乐艺术的传播、继承与发展。其中最有代表性和影响最大的应为燕乐二十八调和犯调、移调的运用。

在乐调研究方面。燕乐二十八调是隋、唐时期运用于琵琶音乐及宫廷燕乐和民间俗乐中的一种调式理论，对当时的音乐产生了

重大影响。关于燕乐二十八调现在有两种不同的解释，一是清代音乐学家凌廷堪在《燕乐考源》中论述的，认为唐燕乐有四均："宫、商、羽、角"，每均中有七调，构成二十八调；另一是沈括、蔡元定、张炎等人的论述，认为燕乐有七均："宫、商、角、徵、羽、变宫、清角"，每均有四调，共二十八调。孰是孰非？这仍然是目前中国音乐史研究中的一个重要课题。但是燕乐二十八调理论在隋、唐时期的运用是相当广泛的，不仅对当时的音乐创作、音乐表演的影响很大，对后世，甚至今天民间音乐的发展都有深远的影响。因此，对这个理论问题的深入探讨和研究，仍然是具有重要的现实意义的。

除了二十八调之外，还有八十四调理论，是隋初音乐理论家万宝常提出的。它是以十二律为基础，形成十二宫，每宫又有七调，共八十四调。由于受当时乐器形制的限制，在许多乐器中八十四调是不可能完全演奏出来的。所以，在很大程度上，八十四调理论并没有得到实施。

犯调和移调也是隋、唐音乐理论上的重要成果，并得到了广泛的运用。犯调是指移宫和变调而言，实际上是包括了调式、调性的转换。这种手法在隋、唐时期被广泛运用，显示了音乐表现性能的提高。陈旸《乐书》卷184中记载："唐天后末年，《剑气》入《浑脱》始为犯声。《剑气》宫调，《浑脱》角调；以臣犯君，不可以训，非中正之雅也。"[18] 这段文字，说明了宫调的《剑气》转接角调的《浑脱》是犯调的最早实例。当时还有一些以犯调著称的演奏家，像宫廷乐人孙楚秀就是其中之一，他善吹笛，好作犯声，当时人们以为新意而竞相效仿。

除了犯调，移调也是非常流行的方法。所谓移调是把同一曲子移在不同的调门、指法（或弦法）上演奏，现在我们称呼这种手法叫移调指法变奏（或移弦指法变奏）。这种变奏手法在当时是演奏家们表现技巧的重要手段之一。除了康昆仑和段善本在琵琶演奏比赛中用不同的"新翻羽调"、"枫香调"演奏《绿腰》一曲的例子外，在筚篥上尉迟青将军与幽州王麻奴演奏的《勒部羝》一曲，分别应用

了“平般涉调”、“高般涉调”的实例，亦可为证。

隋、唐是传统器乐的繁荣时期，为宋以后各种民间器乐演奏形式的兴起，奠定了坚实的基础。

四、宋、辽、金、元时期的器乐

（一）乐器

这一时期弦乐器有突出的变化和发展，继奚琴之后，宋代已出现了马尾胡琴[19]。见于出土文物与文献记载的乐器还有胡琴、大阮、五弦阮、月琴、胡芦琴、渤海琴、三弦、火不思、二弦、丹布拉、基他尔、喇巴卜、提琴、哈尔扎克、扬琴等50多种（实际上存在于民间的弦乐器类别还远不止于此）。吹奏乐器金、元时期从北方传入唢呐（又称金口角、苏尔奈、琐奈），使鼓吹乐的演奏组合形式又一次产生重大的变革，从音色、音量和风格上进一步丰富了鼓吹乐的演奏。

（二）演奏形式

宋以前的器乐发展多受声乐演唱和歌舞音乐的影响。如周代的琴歌、汉魏时期的相和歌。器乐演奏艺术是和声乐演唱密不可分的，同时，在演唱前或各段之间，都已有了独立的器乐演奏形式。到了唐代，歌舞大曲与器乐的关系更为密切。唐代大曲分为三个部分：第一部分为“散序”，是器乐演奏的段落；第二部分为“中序”，主要是声乐演唱，器乐伴奏；第三部分为“破”，主要是舞蹈表演，器乐伴奏。大曲等歌舞音乐对器乐发展的各个方面，包括曲目、速度、节奏、曲式结构布局以及乐曲的宫调体系与演奏技巧等方面所产生的影响，是很深远的。元曲的套曲形式，对大型器乐套曲更有直接的影响。特别是到了明代多种戏曲声腔的形成与发展，促使各地区民间器乐在形式、手法等多方面，发生了巨大的变革，具体表现在以下几个方面：

1. 独奏音乐

宋代，已有关于古琴流派的记载。宋代古琴音乐已经形成了浙

派和江派的不同演奏形式和风格特点，特别是南宋著名琴家郭沔及其弟子对古琴艺术的贡献。以郭沔为代表的浙派在古琴演奏艺术上达到了相当高的程度。浙派注重古琴的独奏艺术，演奏指法复杂，发音要求"微、妙、圆、通"，并称其为"希声"。郭沔创作的《潇湘水云》、《秋鸿》、《泛沧浪》等乐曲，至今仍为古琴的优秀代表作品；江派以注重琴歌的伴奏艺术为特点，琴曲较单纯，多一字一音，称其为"对音"。代表曲目有姜白石的《古怨》以及陈元靓《事林广记》中记载的《黄莺吟》等。

此外，宋代嵇琴（即奚琴）已应用于宫廷燕乐的演奏，据宋沈括《梦溪笔谈·补笔谈》卷1所载[20]，宫廷教坊伶人徐衍已掌握了嵇琴的多把位演奏技术，称其为"一弦嵇琴格"。

2. 丝竹乐

宋代丝竹乐的应用已经很普遍，演奏形式亦有多种。如"细乐"乐队所用乐器有箫、管、笙、纂（轧筝）、嵇琴、方响等；"清乐"乐队所用乐器有笛、笙、筚篥、方响、小提鼓、拍板、扎子等。

3. 鼓笛曲

宋代见于记载的"鼓笛曲"演奏形式中，鼓、笛是两件主要乐器。陈之靓的《事林广记》中对"鼓笛曲"的演奏，记有"笛韵浑如丹凤叫，板声有若静鞭鸣"的生动描绘。宋代的"鼓笛曲"可能是唐代羯鼓演奏艺术的发展，亦可能是今天流传于苏南民间的"十番鼓"的前身。其特点是在大型套曲结构中，在散、慢、中、快、散的速度布局下，间插有鼓技高超的独奏段落。宋以后，随着戏曲音乐的发展，笛子成为许多剧种的主要伴奏乐器，在民间中以笛为主奏乐器的器乐演奏形式，得到了进一步的发展。

4. 鼓吹乐

宋宫廷的鼓吹乐，开封牧23人，所用乐器有㭎鼓、金钲、大鼓、铙鼓、箫、笳、大横吹、笛、筚篥。太常卿与开封牧令，司徒64人，所用乐器有㭎鼓、金钲、大鼓、长鸣、铙鼓、节鼓、箫、笳、大横吹、笛、筚篥。

辽宫廷用于卤簿的鼓吹分前后二部，所用乐器有㧬鼓、金钲、金鼓、长鸣、铙、鼓、管、箫、笳、大角、羽葆鼓。用于军乐的鼓吹亦分前后部，所用乐器有大横吹、节鼓、笛、觱篥、笳、桃皮觱篥、㧬鼓、金钲、小鼓、中鸣、羽葆鼓、鼓、管、箫、小横吹。

金宫廷鼓吹初沿辽制，后又杂用宋仪。海陵迁葬及大定十一年(1171)卤簿，鼓吹分为四节，规模宏大。所用乐器有：㧬鼓、金钲、大鼓、小鼓、节鼓、羽葆鼓、铙鼓、长鸣、中鸣、拱辰管、小横吹、箫、笳、大横吹、笛、筚篥、桃皮筚篥，另歌队 88 人。

五、明、清时期的器乐

（一）乐器

明、清时期，流传于中国 56 个民族中的民间乐器已有五百余种，并已构成一个完整的乐器分类体系。现将明、清时期各类别中的部分乐器列举如下：

1. 体鸣乐器

击奏体鸣乐器：木鼓、叮咚、杵、木鱼、梆子、竹片琴、基诺竹筒、铜鼓、钟、磬、水盏、铛子、云锣、锣、铓锣、土鼓等。

拍奏体鸣乐器：铙、钹、镲、拍板、碰铃、它石、简板、梨花片、四块瓦、竹板等。

摇奏体鸣乐器：腰铃、法铃、萨满铃、萨帕依、桑涅、师刀等。

搔奏体鸣乐器：敔、节等。

气奏体鸣乐器：木叶等。

拨奏体鸣乐器：口弦等。

拉奏体鸣乐器：拉篾等。

2. 膜鸣乐器

击奏膜鸣乐器：鼓、水族木鼓、六面鼓、侗族木鼓、苗族木鼓、恒格勒格、格楞胆、基诺大鼓、板鼓、皮鼓、长鼓、夏尔巴鼓、象脚鼓、傣族双面长桶鼓、蜂桶鼓、八面鼓、手鼓、书鼓、达卜、萨满鼓、渔鼓、纳格拉、排鼓、达玛等。

摇奏膜鸣乐器:达玛如、货郎鼓等。

3. 气鸣乐器

边棱音气鸣乐器:笛、乃依、箫、筹、三眼箫、直通箫、胡笳、洞箫、缺口箫、筒箫、短箫、鼻笛、鼻箫、三月箫、太平箫、胡哩、期哩、达崩、竖笛、鹰笛、四眼箫、侗笛、直箫、夜箫、姊妹箫、咪咪子、排箫、埙、牛头埙、吐良等。

簧振动气鸣乐器:笙、排笙、葫芦笙、芦笙、管、双管、小筚篥、喉管、芦管、双勒浪、巴拉曼、唢呐、锡笛、海笛、拜、把乌、苗笛、笔管、大滴龙、芒筒、咚咚喹、哦比、哩咧、比达、羌笛、菲察克、双唢呐、簧角等。

唇振动气鸣乐器:冈令、卡乃依、长号、刚洞、海椎(喇嘛号)、铜钦等。

自由气鸣乐器:角、法锣等。

4. 弦鸣乐器

擦奏弦鸣乐器:二胡、二弦、三胡、大筒、牛角胡、马骨胡、比旺、四胡、京胡、高胡(粤胡)、中胡、大胡、勒胡、坠胡、铁琴、牛腿琴、西纳于呼尔、板胡、奚琴、盖板子、寉、椰胡、葫芦琴、吊龟子、独弦胡琴、马头琴、坠琴、艾捷克、古瓢琴、克亚克、胡西塔尔、叶克勒、萨它尔、轧筝、文枕琴等。

拨奏弦鸣乐器:古琴、弓琴、独弦琴、古筝、伽倻琴、雅托嘎、卡龙、箜篌、阮、琵琶、南音琵琶、侗族琵琶、傈僳琵琶、月琴、四弦琴、火不思、冬不尔、考姆兹、柳琴、秦琴、梅花琴、菲特克纳、冬布拉、弹布尔、独它尔、赛依托尔、热瓦甫、热巴甫、库木里、三弦、扎年、白族大三弦、彝族大三弦、白族小三弦、布兰考库姆等。

击奏弦鸣乐器:竹筒琴、扬琴等。

风奏弦鸣乐器:口琴(鼓吹乐咔戏所用乐器)等。

(二) 演奏形式

1. 独奏音乐

明、清时期,不少民间器乐受到戏曲音乐、说唱音乐以及民歌

小调的影响，如说唱音乐发展到成熟阶段的“诸宫调”，其前奏、引子及大小过门使器乐在独立演奏方面，获得了进一步的发展。词调音乐的传承，昆曲等戏曲音乐的发展，对琵琶、三弦、洞箫、笛等独奏音乐的奠基与发展，均起到了重要的推进作用。明、清时期的独奏音乐主要有琴、筝、琵琶、笛、箫、管子、唢呐、三弦、月琴、独弦琴、马头琴、四胡、热瓦甫等等。

明、清琴学的崛起和演奏上“多腔走手”的发展，使古琴艺术的发展达到一个新的境地。根据其流传和分布情况，有虞山、广陵、泛川、九嶷、诸城、岭南、新浙、浦城、凤阳等派别与支系。明、清以来，由于琴谱的刊印传播，理论上的总结探讨，演奏技法等方面的规范化要求，更促使了独奏音乐的进展。著名的琴曲有《梅花三弄》、《流水》、《渔樵问答》、《普庵咒》、《鸥鹭忘机》、《梧叶舞秋风》、《渔歌》、《樵歌》、《龙翔操》、《潇湘水云》、《墨子悲丝》、《阳关三叠》，等等。

关于琵琶艺术的发展，元以后，又出现了《海青拿天鹅》、《十面埋伏》、《霸王卸甲》等著名琵琶套曲以及汤应曾、张雄、李近楼等著名琵琶演奏家，展示了琵琶演奏艺术的又一个新的高峰。《海青拿天鹅》描写了海青（一种雕）觅寻、追捕天鹅的生动情景，反映了北方游牧民族人民的狩猎生活。《十面埋伏》与《霸王卸甲》二曲从不同的角度表现了楚、汉相争的最后一战，项羽与刘邦在垓下决战时的激烈搏斗和悲壮情景。以上三曲均属琵琶武套，多用大幅度推挽、扫拂等技法，有很强的艺术感染力。明、清时期，琵琶分南、北两大派系在民间发展。清中叶以后，在南方又形成了无锡、平湖、浦东、崇明等多种派别，除上述著名琵琶乐曲外，还有《夕阳箫鼓》、《月儿高》、《汉宫秋月》、《灯月交辉》、《平沙落雁》、《将军令》、《阳春古曲》、《龙船》等，亦在民间广泛流传。

筝更以其不同地域的旋律风格特点及师承关系自然地形成了各地方派别，如河南筝、山东筝、武陵筝、客家筝、闽南筝、潮州筝以及蒙古族的雅托嘎、朝鲜族的伽倻琴等。著名的筝曲有《渔舟唱晚》、《陈杏元和番》、《打雁》、《天下同》、《寒鸦戏水》、《昭君怨》、《平

沙落雁》、《出水莲》、《翡翠登潭》、《高山流水》、《四段锦》、《汉宫秋月》等。

唢呐最初用于军乐。如明王磐所著《王西楼先生乐府》中之《朝天子·咏喇叭》:"喇叭,锁哪,曲儿小腔儿大,官船来往乱如麻,全仗您抬身价。军听了军愁,民听了民怕。那里去办甚么真共假?眼见的吹翻了这家,吹伤了那家,只吹的水尽鹅飞罢!"据王圻所著《三才图会》的记载,明代唢呐已应用于民间,特别是东北、西北与中原地区。著名的唢呐曲有《一枝花》、《百鸟朝凤》、《六字开门》、《抬花轿》、《将军得胜令》、《大欧天歌》、《一条龙》、《四来》、《雁儿落》等。

2. 鼓吹乐

以唢呐为主奏的鼓吹乐,在明、清时期,无论在宫廷和民间都有着广泛的发展。民间唢呐主要用于婚丧喜庆活动;宫廷的唢呐主要用于卤簿和仪仗。如清宫廷鼓吹统称铙歌乐,分卤簿乐、前部乐、行幸乐、凯旋乐四种类型。卤簿乐一部,称"铙歌鼓吹";前部乐一部,称"大罕波";行幸乐三部,称"鸣角"、"铙歌大乐"、"铙歌清乐";凯旋乐二部,称"铙歌"、"凯歌"。各部乐队所用乐器如后卤簿乐:大铜角、小铜角、钲、画角、龙鼓、笛、拍板、仗鼓、金。前部乐:大铜角、小铜角、金口角。行幸乐:金、铜、鼓、钹、行鼓、铜点、笛、云璈、管、笙、金口角、大铜角、小铜角、蒙古角。凯旋乐"铙歌":金、大铜角、小铜角、锣、铜鼓、铙、钹、花腔鼓、金口角、得胜鼓、小钹、海笛,铙歌手20人;凯旋乐"凯歌":方响、钹、杖鼓、管、点、笛、星、笙、钖、箫、大钹、云锣,凯歌手12人。

3. 民间乐种

明、清时期,与民俗活动密切相关的各种器乐演奏形式,遍布全国,类别繁多。如北方的弦索乐;南方江苏、浙江、福建、广东、广西、云南等地的丝竹乐;吉林、辽宁、山西、河北、山东、河南、安徽、新疆等地区的鼓吹乐;陕西、江苏、浙江、广东、福建等地区的吹打乐;山西、湖南、天津、四川、湖北等地区的锣鼓乐等。本书为叙述上

的明晰,依据各地方乐种乐队编制和演奏上的特点,将中国民间合奏音乐划分为五个类别，各类别中的乐种名称基本上保留传统习称或20世纪50年代以来学术界的统称。

第一类——弦索乐。全部用弦乐器演奏的民间器乐合奏形式称为弦索乐。一般仅用三四件富有地方特点的弦乐器演奏。如弦索十三套主要用胡琴、琵琶、筝、三弦4件乐器;河南大调曲子板头曲主要用三弦、筝、琵琶等弦乐器;潮州细乐主要用二弦、筝、琵琶等弦乐器;广东客家汉乐主要用头弦、筝等弦乐器,等等。

第二类——丝竹乐。以某一两件弦乐器、竹管乐器为乐队组合核心的民间器乐合奏形式称为丝竹乐。如二人台牌子曲乐队主要用四胡、笛子、扬琴;江南丝竹的乐队主要用二胡、笛子(或箫);广东音乐的乐队主要用粤胡、秦琴、扬琴、箫,等等。

第三类——鼓吹乐。以某一件吹奏乐器,如唢呐、海笛、管子或笛子为主奏乐器,配合其他弦乐器、打击乐器的民间器乐合奏形式称为鼓吹乐。如冀中管乐、晋北笙管乐、辽宁笙管乐、智化寺京音乐等多以管子为主奏乐器;山东鼓吹分别以唢呐、锡笛、笛子为主奏乐器;吉林鼓吹乐、辽宁鼓吹乐、山西鼓吹乐、冀东鼓吹乐、伊犁鼓吹乐多以唢呐为主奏乐器等等。鼓吹乐中的锣鼓乐虽也有少数是独立存在或在乐曲中与乐队交替出现的情况,但大多数是以伴奏、间奏为特点。

第四类——吹打乐。以管弦乐器(或单纯用吹奏乐器)与击奏乐器演奏并重的民间器乐合奏形式称为吹打乐。乐曲中常常出现击奏乐器单独演奏的锣鼓段落或鼓的独奏段落。如十番鼓、十番锣鼓、浙东锣鼓、潮州锣鼓、西安鼓乐等。

第五类——锣鼓乐。全部用击奏乐器演奏的民间器乐合奏形式称为锣鼓乐,这种演奏形式民间又叫“清锣鼓”、“素锣鼓”。锣鼓乐一方面以独立的乐种形式存在，如四川闹年锣鼓、土家族打溜子、天津法鼓等;另一方面以某一乐种中的一种演奏形式存在,如十番锣鼓、冀东管乐等。

4. 音乐理论

这一时期，在过去对音乐美学、律学、乐学理论等方面的探讨基础上，音乐理论又有了进一步的研究和发展。明代乐律学家、历数学家朱载堉(1536—约1610)，用等比数列作为平均律的计算原理，首创“新法密律”(即十二平均律)，并著有《乐律全书》(1584—1606)等著作。在演奏艺术方面明代徐上瀛所著的《溪山琴况》[21]，是一篇探讨古琴表演理论的美学著作。书中提出古琴演奏中的二十四项美的准则，称为“二十四况”，即：和、静、清、远、古、淡、恬、逸、雅、丽、亮、采、洁、润、圆、坚、宏、细、溜、健、轻、重、迟、速，并从实际演奏经验入手，详细解释了二十四况的含义。《溪山琴况》集前人琴论之大成，代表了中国音乐美学发展的三个重要阶段。

5. 明、清乐谱

由于印刷术的进步，明清时期大量乐谱被刊行，极大地推动了音乐艺术的传播与流通。著名的琴谱有：朱权编辑的《神奇秘谱》(1425)、胡文焕撰辑的《文会堂琴谱》(1596)、严澂撰辑的《松弦馆琴谱》(1614)，徐上瀛撰订的《大还阁琴谱》(1673)、徐常遇撰辑的《澄鉴堂琴谱》(1686)、徐祺撰辑的《五知斋琴谱》(1722)、吴灴撰辑的《自远堂琴谱》(1802)等百余部。著名的琵琶谱有华文彬编辑的《南北二派秘本琵琶谱真传》(1819)、李芳园编辑的《南北派十三套大曲琵琶新谱》(1895)等10余部。佛教音乐的主要乐谱有：智化寺永乾抄本《音乐腔谱》(1694)、习学抄本《京音乐谱》(1837)、妙申抄本《北京天仙庵音乐谱》(1887)、郎堃抄本《水月庵癸卯音乐佛事全部》(1903)、《成寿寺旧谱》、《成寿寺音乐佛事全部》等10余部。乐种的主要乐谱有西安鼓乐的西仓永丰乐器社的传谱《鼓段赚小曲本俱全》(1690)、《仙乐》(1821)、《北词八套》(1885)、《南词八套》(1885)、《乐器本》(1898)等20余部；弦索谱有荣斋编辑的《弦索备考》(1814)，等等。

第三节 构成民间器乐曲地方风格的重要因素

器乐作品地方风格特点的构成，从技术方面讲，涉及音乐的基本表现手段（曲调的音高关系、调式、调性、节奏、节拍、速度、音区、力度、音色、演奏法、织体等）和整体性的表现手段，它们是组成一首器乐作品风格特点不可缺少的基本要素。根据我国传统民间器乐曲表现的特点来看，地方风格的重要的组成因素包括乐器特有的演奏技巧、民间习用的旋律展开手法、乐队基本组合形式几个方面。

一、乐器演奏技巧对旋律风格特点的影响

音乐旋律是作品的灵魂。一部优秀的音乐作品，必然蕴涵着民族文化、社会环境、风格和体裁所特有的典型音调和音调的结合，即具有一定的情感表现力的音调的结合。而旋律学的研究对象，正是要通过对这些作品典型旋律的研究，去“分析音调发展的性质，音调如何逻辑地形成完整的乐想（这种乐想也是相应的风格和体裁所特有的，能够作为反映现实生活的某些方面的较独立的艺术形象）”[22]。

音乐旋律在作品中展现的是一个完整的艺术形象，而构成这一完整艺术形象的旋律，是多项不同要素不可分割的、有机的、生动的统一与组合。这些要素主要包括旋律进行中的音高关系（调式特点与旋律线起伏）、时值关系、强弱关系、音色变化以及表演方法等等。

作为一首器乐作品，其演奏技巧与乐器形制、性能有着密切关系，从而构成了（或制约了）它创造音乐形象时的诸多特殊性。一定乐器的性能及其相应的演奏技巧，不仅对作品风格——包括时代风格、地域风格、个人风格等等有着直接的影响，而且对作品意境的创造也有不可忽视的重要作用。

器乐旋律与声乐旋律的根本区别在于它利用不同乐器本身的物质性能特点，如多变的音色、宽阔的音域、丰富的演奏技法、大幅度的力度变化、调式调性的自由转换、复杂的节奏型、多种类型的乐队组合等等来表现乐思。其中尤以乐器的演奏技法对民间器乐旋律性格和地方风格特点的影响更为重要。

乐种的主奏乐器（或某一民间器乐品种中的几件主要代表性乐器）的性能与演奏技巧，是最直接、最鲜明、最突出地表现乐种（或某一民间器乐品种）地方色彩的手段。其表现形式包括三个层次，即不同地区、不同主奏乐器的不同演奏技巧与旋律风格；不同地区、相同主奏乐器的不同演奏技巧与旋律风格；不同地区、相同主奏乐器的相同演奏技巧与旋律风格。

（一）不同地区、不同主奏乐器的不同演奏技巧与旋律风格

无论是从理论上或是感性上，这一层次都是最容易被理解和感受的，因为它构成乐种色彩的一切条件都不同。在不同地区的不同乐种中，应用的主奏乐器不同，由乐器性能所决定的音色不同，演奏技巧很自然地各有千秋，而表达的旋律必然具有其各自的个性与色彩。就乐器本身来讲，鼓、锣类乐器为主奏乐器时，多以突出乐器演奏中的节奏特点和各件打击乐器的音色、力度对比来展现乐种的地方风格；以吹奏乐器或擦弦乐器、弹弦乐器为主奏乐器时，多以乐器不同的形制、指法和各自常用的演奏技巧来表达乐种旋律的地方风格等等。

（二）不同地区、相同主奏乐器的不同演奏技巧与旋律风格

不同地区的乐种，虽然它们都使用着相同的主奏乐器，但由于历史传承中的演变及地域性文化的渗透和影响，形成不同的形制特点和演奏技巧，而使乐种的风格迥异。

如北方丝竹乐类乐种二人台牌子曲乐队组合中，主要乐器有笛子、四胡，南方丝竹乐类乐种江南丝竹乐队组合中，主要乐器有笛子、二胡，这一北一南两个音乐品种，都运用了笛子为该乐种的主奏乐器。但由于两个乐种所用乐器笛子在形制与演奏技巧上的

差异，造就了南北两地各自鲜明的独特的地域性风格色彩。

以二人台牌子曲《黄莺亮翅》与江南丝竹《中花六板》的演奏作一比较。

二人台牌子曲《黄莺亮翅》，原为华北地区流行的一首器乐曲牌。该曲牌经民间音乐家冯子存(1904—1987)演奏加工后，赋予乐曲鲜明浓郁的地方风格色彩。《黄莺亮翅》的三次变奏，主要手法体现在笛子演奏技巧的安排上。在演奏上，充分地运用了急促跳跃的顿音，强劲有力的垛音，乐句尾梢的历音，富有韵味的抹音，华丽奔放的花舌飞指颤音，色彩浓郁的花舌音等北方梆笛演奏上的独特技巧，使乐曲具有鲜明的地方色彩，使《黄莺亮翅》由开始时较平稳与洒脱的主题旋律通过技巧与力度、速度的发展变化，呈现出粗犷豪爽、热情奔放的个性。

例1：北方笛曲《黄莺亮翅》第一段

冯子存编曲



《中花六板》为江南丝竹的优秀代表作品之一。《中花六板》根

据民间器乐曲牌《老六板》应用板式变化手法发展而成。乐曲经笛子演奏家陆春龄加工后，在旋律板式变化、扩充加花的基础上，突出地运用了江南笛曲常用的各种演奏技巧。如轻巧的上二度垫音装饰及气颤音、指颤音灵巧自如的运用，气息控制上的深厚功底，使旋律抒情连贯、优美流畅，富于歌唱性。高音含蓄柔美，锐而不放，低音浑厚圆润，坚实饱满，情趣秀丽雅致。

例 2：南方笛曲《中花六板》慢板旋律片段



（三）不同地区、相同主奏乐器的相同演奏技巧与旋律风格

相同类型的主奏乐器，运用相同的演奏技巧，在不同地区的乐种中，其不同的风格特点是通过对这些相同演奏技巧的不同处理得到的。即使是同一乐器的同一演奏技巧，在实际应用中运用的次数多寡，演奏时掌握幅度的大小，把握技巧表现的速度快慢以及该技巧在旋律中所处的部位等等方面的不同，也可以使旋律展示出不同的地方色彩和风格个性。

以擦弦乐器的演奏技巧“滑音”为例。可以说，所有的擦弦乐器在演奏中，几乎都不可能离开滑音技巧。但由于在实际演奏中各地域、各音乐品种与各件乐器对该技巧的不同处理与把握，从而呈现出丰富多彩的艺术景象，对地域性风格的形成产生了重要影响。

北方二人台牌子曲四胡的演奏，多用上、下大滑音，速度快、力

度较大，旋律情趣活泼。如二人台牌子曲《巫山顶》、《西江月》、《喜相逢》、《八板》、《万年欢》中四胡的演奏。

例3：四胡曲《巫山顶》旋律片段

四胡定弦 d^1-a^1(la－mi 弦)



陕西秦腔板胡的演奏，滑音多用搂弦的演奏方法，形成纯四度、小三度的滑音效果，如郭福团根据秦腔牌子【跳门坎】、【开柜箱】、【永寿庵】音调创编的板胡曲《秦腔牌子曲》等。

例4：板胡曲《秦腔牌子曲》旋律片段

板胡定弦 g^1-d^2(do－sol 弦)





河南大调曲子板头曲坠胡的演奏，由于受语音及声乐音调的影响，上、下滑音较多。特别是下滑音的运用，最为频繁，演奏时力度较大，其中快速三度的下滑音演奏，色彩更加鲜明突出。如何彬根据河南坠琴音乐"曲子头"等音调改编的板胡曲《大起板》等。

例 5：板胡曲《大起板》旋律片段

板胡定弦 d^2-a^2(sol－re 弦)



江南丝竹二胡的演奏，多用小三度范围内的垫指滑音，使波浪式的旋律起伏进行，更为细腻柔和。如江南丝竹乐《中花六板》、《月儿高》中的二胡演奏。

例 6:二胡曲《中花六板》旋律片段

二胡定弦 d^1-a^1(do－sol 弦)



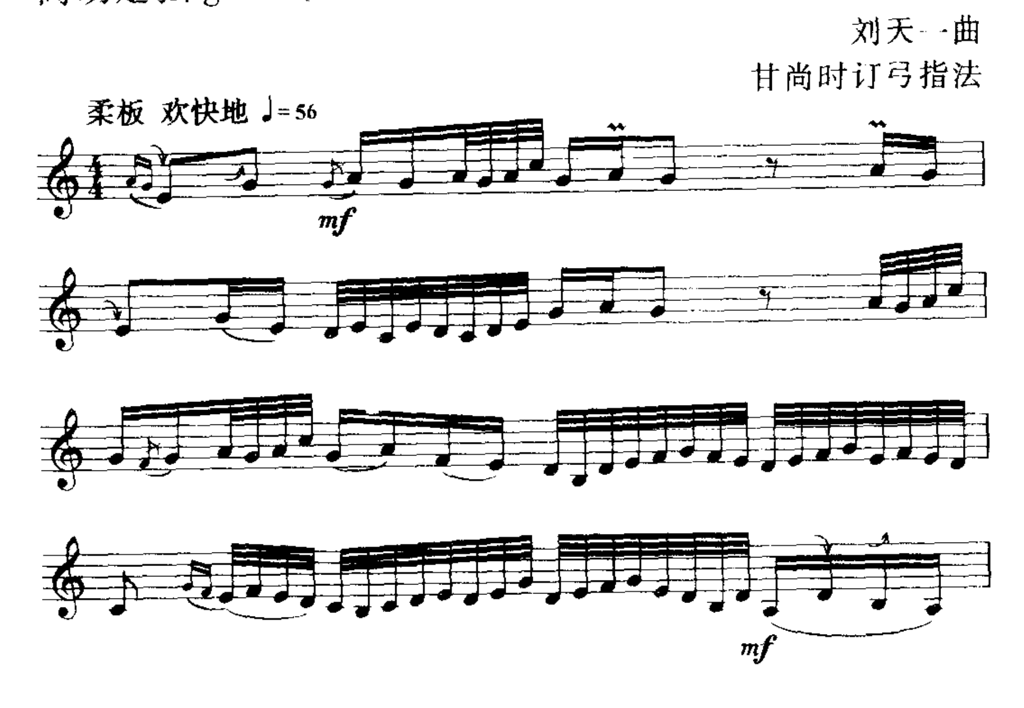
广东音乐高胡的演奏,多用大滑音、回滑音的演奏,是旋律圆润流动中不可缺少的修饰。如吕文成演奏的广东音乐《双生恨》、刘天一演奏的《鱼游春水》、余其伟演奏的《雨打芭蕉》等。

例 7:高胡曲《鱼游春水》旋律片段

高胡定弦 g^1-d^2(sol－re 弦)

刘天一曲

甘尚时订弓指法





总之，器乐的演奏技法是形成一个地域音乐作品风格面貌的重要因素。如果我们进一步追溯研究器乐演奏技法的历史沿革和发展过程，还可以了解到不同历史时期的音乐作品风格和不同演奏家的个性特点。

二、民间习用的旋律展开手法

民间器乐曲传统习用的旋律展开手法与一般音乐作品主题变化发展的手法原则上是一致的,如重复、变奏、对比、展开等。但不同地域的各个乐种,由于历史、文化艺术传承的不同,往往形成了自身独特的富有地域性色彩的种种旋律展开手法，其中尤以各种不同类型的变奏手法最具有特点。

变奏手法广泛地应用于各国民间音乐之中，它是表现民间音乐家演奏上创造性的即兴发挥的重要手段,同时,也奠定了民间音乐作品中变奏结构的基本原则。

民间器乐常用的变奏手法可归纳为三类:其一,旋律曲式结构规模基本不变时所用的变奏手法,如加花,变换头尾,变换演奏技巧,变换音区、音位,变换节奏与旋律线等;其二,改变旋律曲式结构规模时所用的变奏手法,如板腔型变奏、扩充型变奏、减缩型变奏、填充型变奏、综合型变奏等;其三,改变旋律调式、调性时常用的变奏手法,如移调指法(弦法)变奏、按弦转调变奏、借字变

奏等等。

第一种类型中的变奏之一——变换演奏技巧，是北方吹奏类乐器(如笛子、管子、唢呐、海笛等)最常应用的变奏手法。该技法的特点是在主题重复时，着重于变换各乐器的不同演奏技巧以推动音乐的变化、发展，是民间艺人最擅长应用的旋律展开手法之一，往往在短小的主题变奏中，把乐曲的地方风格、艺人的演奏个性和乐器的性能特点，表达得淋漓尽致。如笛曲《五梆子》、《喜相逢》、《双合凤》，管子曲《小二番》、《小开门》、《万年欢》、《柳叶青》、《采茶》，唢呐曲《六字开门》、《山东大鼓》等。

第二种类型中的变奏之一——板腔型变奏，则是南方丝竹乐最常应用的变奏手法。板腔型变奏是在主题的变奏中，依据戏曲声腔中板腔结构变化的原则来组织乐曲，突出了乐曲在变奏中节拍、速度变化的特点。变化方法有两种，一为抽板加花，即时值不变，而节拍改变，如 4 小节$\frac{2}{4}$节拍的旋律抽板后变为两小节$\frac{4}{4}$节拍的旋律；另一种方法为旋律扩充或减缩，如 4 小节$\frac{2}{4}$节拍旋律扩充后为 4 小节$\frac{4}{4}$节拍的旋律，减缩后为 4 小节$\frac{1}{4}$节拍旋律。目前民间运用的多为第二种方法。

板腔型变奏从乐曲结构的意义上来讲，有两种类型，一种是板腔型变奏手法应用于一首乐曲内；另一种是用板腔型变奏手法派生出一组套曲或多首独立乐曲。

南方丝竹乐如江南丝竹、潮州弦诗、客家音乐都擅长以板腔型变奏来展开乐曲。如潮州弦诗的“曲速三变”，一变为$\frac{4}{4}$节拍的二板(又称头板)；二变为$\frac{1}{4}$节拍的拷拍；三变为$\frac{1}{4}$节拍的三板。又如江南丝竹《欢乐歌》，即以慢板($\frac{4}{4}$节拍)和快板($\frac{2}{4}$节拍)两部分组

成，快板部分为其骨干旋律，慢板部分则是快板部分的扩充加花。最具有代表性的实例为江南丝竹的《五代同堂》，即用不同的节拍演奏民间乐曲《老六板》，其演奏顺序为《慢六板》$\frac{8}{4}$、《中花六板》$\frac{4}{4}$、《中六板》$\frac{2}{4}$、《快六板》$\frac{1}{4}$、《老六板》$\frac{1}{4}$，其旋律扩充加花变奏的程序则反之，从$\frac{1}{4}—\frac{2}{4}—\frac{4}{4}—\frac{8}{4}$。

板腔型变奏虽然北方鼓吹乐也有所应用，如《小二番》($\frac{2}{4}$)扩充为《大二番》($\frac{4}{4}$)，但并不是经常、普遍应用的变奏手法。

第三种类型的变奏手法——移调指法变奏和借字变奏，这是吹奏类乐器擅长应用的变奏手法，弦乐器则擅长应用按弦转调变奏。如广东音乐在正线弦法中，运用左手按弦使 fa、si 二音演奏偏高(↑fa)和偏低(↓si)，使同样的旋律转入到乙反调式；潮州弦诗的 fa、si 二音，由于不同的按颤演奏，可将同一旋律由轻三六调式转换为重三六以及活五调式(在重三六调式的基础上增加对 re 音的按颤演奏)，使旋律获得鲜明的地方色彩。

三、乐队基本组合形式

地方乐种的乐队组合，在表现地方风格特点方面，往往给人以最直接、最深刻的印象。各地方乐种的乐队组合中均有自己的一至二件或一组特性乐器，如河北音乐会的管子，广东音乐的高胡，潮州弦诗的二弦，江南丝竹的二胡、笛子，二人台牌子曲的四胡、笛子，十番鼓的鼓与笛子，鲁西南鼓吹乐的唢呐、锡笛等。这些特性乐器长期以来在音色、音域、演奏法以及配合协作的默契方面，形成了一定的规范和程式。这一传统的程式，正是其地方风格特点的表现之一。

即使是同一类型的乐队组合，由于不同的主奏乐器和流传的

不同地域，在风格上也会有很大的差异。如丝竹类乐队组合，广东音乐的主奏乐器高胡，发音清澈明亮，频繁地加花和快速地分弓演奏，擅长表现活泼、跳动、抒情、华丽的旋律。江南丝竹的主奏乐器二胡，发音闷厚圆润，演奏上精巧细腻的装饰和垫托，擅长表现轻快、流畅、抒情、恬美的旋律。潮州弦诗的主奏乐器二弦，发音高亮、锐利，快板旋律善用各种“催”弓，弓法、节奏变化丰富，表现出另一种韵味和地方色彩。

又如吹打乐类的乐队组合，其有特点的部分是击奏类乐器的组合，如下表：

吹打乐种	主要击奏类乐器	
	鼓类	锣类、板类
十番鼓	同鼓、板鼓、点鼓	板、云锣
十番锣鼓	同鼓、板鼓	大锣、马锣、内锣、齐钹
福建十番	清鼓	大小锣、大小钹、云锣、狼帐
潮州锣鼓	大鼓、苏鼓、柿饼鼓	深波、苏锣、锣仔、斗锣、钦仔、九仔锣、铜钟
浙东锣鼓	大鼓、堂鼓、扁鼓、板鼓	五锣：个锣、争锣、尽锣、斗锣、丈锣 十锣：大锣、柴锣(4)、令锣(2)、闹锣、张锣、狗叫锣
西安鼓乐	大鼓、座鼓、乐鼓、独鼓	大锣、马锣、大小钹、梆子、双云锣
	高把子鼓	小勾锣、疙疸锣、铰子
	单面鼓	铜鼓、开口子

上面各乐种中的特性击奏类乐器组合，成为区别各乐种的突出标志，如十番鼓的同鼓、板鼓独奏；十番锣鼓中七（齐钹）、内（内

锣)、同(同鼓)、王(马锣)的锣鼓组合形式;潮州大锣鼓的深波、斗锣、钦仔;浙东锣鼓中的"五锣"、"十锣"编制和复杂的演奏法以及西安鼓乐中的双云锣、高把子鼓、单面鼓等都是区别不同乐种的重要标志。这些特性乐器因形制、音色、音量、演奏技巧和相互配合的手法、程式不同,而形成丰富多样的地方特色。

注　释

① 杨荫浏、曹安和合编:《苏南吹打曲·总论》,北京音乐出版社 1957 年版,P.43。

② 中央音乐学院中国音乐研究所编:《民族音乐概论》,北京音乐出版社 1964 年版,P.258。

③ 高厚永著:《民族器乐概论·序言》,江苏人民出版社 1981 年版,P.3。

④ 袁静芳编著:《民族器乐》,北京人民音乐出版社 1987 年版,P.11。

⑤ 袁静芳:《乐种学构想》,载《音乐研究》,1988(4),P.17。

⑥ 东方音乐学会编(李民雄执笔):《中国民族音乐大系·民族器乐卷》,上海音乐出版社 1989 年版,P.15。

黄翔鹏:《传统乐种召唤着研究工作》,载《1990 年中国音乐年鉴》,山东教育出版社 1990 年版,P.73。

⑦《仪礼·燕礼》,《十三经注疏》本,北京中华书局影印 1980 年版,P. 1021。

⑧《毛诗正义·小雅》,《十三经注疏》本,第 1 版,北京中华书局影印 1980 年版,P.474。

⑨《毛诗正义·周南》,《十三经注疏》本,第 1 版,北京中华书局影印 1980 年版,P.274。

⑩《列子·汤问》:"伯牙善鼓琴,锺子期善听。伯牙鼓琴,志在登高山,锺子期曰:'善哉!峨峨兮若泰山!'志在流水,锺子期曰:'善哉!洋洋兮若江河!'伯牙所念,锺子期必得之。"《四部备要》子部卷 29,上海中华书局据武英殿本校刊,P.7。

⑪ 左丘明撰:《左传》,《春秋左传集解》本,第 2 集,上海人民出版社 1977

年版,P.702。

⑫ 吉联抗译注:《吕氏春秋音乐文字译注》,上海文艺出版社 1963 年版,P.6。

⑬ 唐仿玄龄等:《晋书·乐志》卷 23,北京中华书局点校本 1974 年版,P.14。

⑭ 宋郭茂倩:《乐府诗集·鼓吹曲辞》卷 16,上海商务印书馆缩印汲古阁刊本,P.174。

⑮ 五代后晋刘昫:《旧唐书·音乐志》卷 29,北京中华书局点校本 1975 年版,P.7。

⑯ 五代后晋刘昫:《旧唐书》卷 29 中所载,这 7 种乐队组合形式,所用乐器与《隋书·音乐志》略有不同。

⑰ 唐段安节《乐府杂录》:"贞元中有康昆仑称第一手。始遇长安大旱,诏移两市祈雨。及至天门街,市人广较胜负,及斗声乐。即街东有康昆仑琵琶最上,必谓西街无以敌也,遂请昆仑登彩楼,弹一曲新翻羽调《绿腰》。其街西亦建一楼,东市大诮之。及昆仑度曲,西市楼上出一女郎,抱乐器,先云:'我亦弹此曲,兼移在枫香调中。'及下拨,声如雷,其妙绝入神。昆仑即惊骇,乃拜请为师。女郎隧更衣出见,乃僧也。"载《中国古典戏曲论著集成》(一),中国戏剧出版社 1959 年版,P.50。

⑱ 宋陈旸:《乐书》卷 184,广州菊坡精舍,1876 年刻本,P.4。

⑲ 宋沈括《梦溪笔谈·乐律》凯歌之三:"马尾胡琴随汉车,曲声犹自怨单于。弯弓莫射云中雁,归雁如今不寄书。"载《新校正梦溪笔谈》本(胡道静校注),北京中华书局 1957 年版,P.60。

⑳ 宋沈括《梦溪笔谈·补笔谈》卷 1:"熙宁中,宫宴。教坊伶人徐衎奏嵇琴,方进酒而一弦绝,衎更不易琴,只用一弦终其曲。自此始为'一弦嵇琴格'。"《新校正梦溪笔谈》本(胡道静校注),北京中华书局 1957 年版,P.295—296。

㉑ 明徐上瀛撰订《大还阁琴谱》(1614),《琴曲集成》本,第 10 册,北京中华书局 1982 年版,P.310—326。

㉒ [苏] 玛采尔著、孙静云译:《论旋律》,北京音乐出版社 1958 年版。

上篇　独奏音乐的主要品种与艺术特征

第一章　笛、笙、箫音乐

第一节　笛子概述

笛俗称笛子或梅(枚),横吹、开管、边棱音气鸣乐器。

我国古代对竖吹的箫和横吹的笛在称呼上是混杂的,如汉代马融《长笛赋》中所指的篴,实际上指的是今天的箫[①]。关于笛、箫两件乐器确切的名称,约在南北朝以后才逐渐分开,称笛为横吹或横笛。

一、历史沿革

关于笛产生的时代,过去根据文献记载一直认为在汉武帝时,张骞出使西域后(前 119),将笛传入首都长安[②]。但是,在 1973 年长沙马王堆三号墓(文帝十二年,前 168)的出土文物中,发现有笛类乐器两支。可以说明早在张骞通西域之前约半个世纪,笛类乐器已在我国南方流传[③]。

隋、唐时期,关于笛已有大横吹、小横吹的记载,而且在民间已被广泛应用。

宋以后，笛在民间音乐中的地位已经很重要。当时民间有种演奏形式叫“鼓笛曲”，鼓和笛是其中最重要的两件乐器[4]。另外，文学作品中，也多处记载了笛和人民生活的密切关系。如南宋杨万里的诗《安乐坊牧童》：“前儿牵牛渡溪水，后儿骑牛回问事，一儿吹笛笠簪花，一牛载儿行引子。”又《舟人吹笛》：“船上儿郎不耐闲，醉拈横笛吹云烟；一声清长响彻天，山猿啼月涧落泉。更打羊皮小腰鼓，头如青峰手如雨，中流忽有一大鱼，跳破琉璃丈几许。”这些诗句反映出笛子演奏时生动的艺术表现力，并在劳动人民生活中广泛流传。

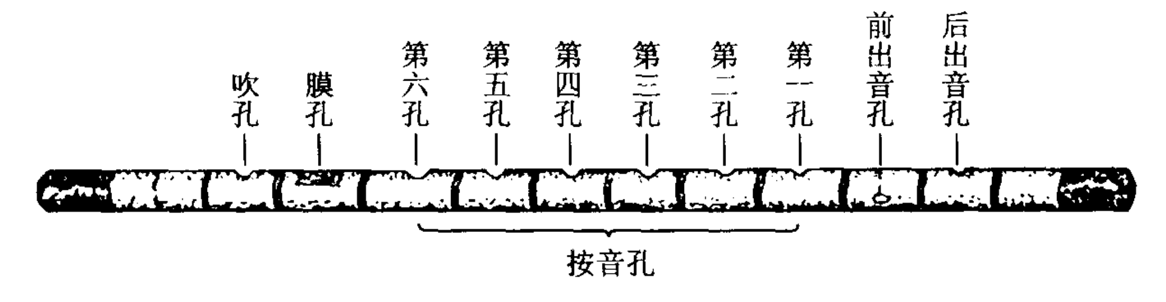
明、清时期，笛子在民间音乐中应用得更加普遍，笛已成为二人台牌子曲、江南丝竹、西安鼓乐、十番鼓、十番锣鼓、潮州笛套锣鼓、冀中吹歌、山东鼓吹等乐种的主奏乐器，并在戏曲、说唱伴奏与民间器乐合奏中不断地发展着它的演奏艺术[5]。

二、乐器简介

笛子的形制：笛以竹制管身，管身上开有吹孔、膜孔、两个(或4个)出气孔以及6个按音孔。膜孔上蒙以芦膜或竹膜，吹孔左端堵以笛塞，横吹。

笛子在全国流行的形制很多，但主要的有曲笛(亦称昆笛)、梆笛两种。曲笛常用于昆曲伴奏以及南方各地方乐种的合奏；梆笛用于梆子腔伴奏以及北方各地方乐种的合奏。

笛子各部位的名称：



上图是曲笛。梆笛管身比曲笛短，管径比曲笛略细，梆笛比曲笛音高四度。

笛子以第3孔的实际音高称作该笛子的调高。如曲笛一般第3孔音高是d^2,称为D调笛子;音域a^1—b^3。梆笛一般第3孔音高是g^2,称为G调笛子;音域d^2—e^4。曲笛、梆笛都采用低八度记谱。

传统笛子所称的调,包含有调名、指法、谱字与调高的意义。从绝对意义上来讲,它更多地是标记出其在演奏上的种种不同指法。

明、清以来,笛的宫调称谓,有正宫调、小工调两个体系。但这两个体系在调名、指法与调高上是完全相同的。

传统曲笛调名、指法、谱字与调高关系

调　名	谱字与调高	指　法
正宫调(正　调)	上=宫=G	第6孔作do
六字调(凄凉调)	上=宫=F	第5孔作do
凡字调(弦索调)	上=宫=♭E	第4孔作do
小工调(平　调)	上=宫=D	第3孔作do
尺字调(背工调)	上=宫=C	第2孔作do
上字调(梅花调)	上=宫=♭B	第1孔作do
乙字调(子母调)	上=宫=A	筒音作do

正宫调与小工调体系的区别,首先,两个宫调体系的本调不同。正宫调体系的本调为正宫调,上=宫=G,笛子第6孔作do;小工调体系的本调为小工调,上=宫=D,笛子第3孔作do。其次,两个宫调体系在笛子演奏翻调时,概念有所不同。如以正宫调为基础翻调时,乐曲翻调后是以原曲正宫调音列中相当于新调音列中"五"字的谱字为该调调名。如正宫调下二度翻调,称为六字调,是因为六字调音列中的"五"字合正宫调的"六"字而得名。其他调名以此类推。同样,以小工调为基础翻调时,乐曲翻调后是以原曲小工调音列中相当于新调音列中的"工"字的谱字为新调调名。如小工调上

三度翻调，称为六字调，是因为六字调音列中的"工"字合小工调音列中的合(六)字而得名。其他调名以此类推。

如筒音作 do，称乙字调；第 1 孔作 do，称上字调；第 2 孔作 do，称尺字调；第 3 孔作 do，称小工调；第 4 孔作 do，称凡字调；第 5 孔作 do，称六字调；第 6 孔作 do，称五字调。民间常用的曲笛为 D 调，乙字调即 A 调；上字调即 ♭B 调；尺字调即 C 调；小工调即 D 调；凡字调即 ♭E 调；六字调即 F 调；五字调即 G 调。如果用的是 C 调曲笛，相同指法的调名相同，但调高实际上都移低二度了。因此，笛子演奏时所指的调名，其指法意义是绝对的，严格地来讲，其调高要求也应该是绝对的。但是，由于民间使用乐器的调高有时并不统一规范，因此，在调高上就出现有相对游移的情况。

第二节　北方梆笛音乐

一、代表曲目及演奏风格

梆笛曲主要流传于我国北方，其中主要是内蒙古南部、晋北、冀西北、冀中等地区。代表曲目有冯子存演奏的《五梆子》、《喜相逢》、《放风筝》、《挂红灯》、《对花》、《闹花灯》、《八板》、《南绣荷包》、《黄莺亮翅》；刘管乐演奏的《茉莉花》、《柳青娘》、《画扇面》、《卖菜》、《荫中鸟》、《山东小开门》、《和平鸽》以及梁培印、王立仁演奏的《顶嘴》等乐曲。

优秀的民间笛子演奏家冯子存(1904—1987)，河北省阳原县人，是北方梆笛演奏的主要代表人物。冯子存梆笛演奏艺术粗犷朴实，具有深厚的民间音乐素养，他的梆笛曲是在河北、山西、内蒙古衔接地带流传的民间音乐、地方戏曲音乐基础上发展起来的。由于长期从事地方戏曲二人台的伴奏，因此，戏曲中富于生活气息的生动表演以及和语言的紧密结合等特点，极大地促进了冯子存笛子演奏艺术的发展。在演奏技法上他用急促、跳跃的顿音，强劲有力

的垛音，乐句尾梢的历音，富有韵味的抹音，华丽奔放的花舌飞指颤音，色彩鲜明的花舌音等北方梆笛独特技巧，使旋律具有浓烈的地方色彩。冯子存曾长期生活于劳动人民之中，他随二人台班子，走遍张北穷乡僻壤，因此，他整理的笛曲，具有强烈的泥土芬芳。

冯子存演奏的笛曲《五梆子》，原为华北地区流行的一首器乐曲牌。曲调优美健朗，常用于戏曲过门。该曲牌经冯子存整理加工后，被赋予粗犷豪爽、热情奔放的个性，梆笛特殊技法的安排和运用，使乐曲具有浓郁的地方色彩。

音乐一开始就以富于色彩的抹音、花舌音吸引着听众，旋律第 1 乐句前 4 小节抹音、垛音、历音的连续安排，展现出梆笛演奏艺术的独特风采。主题旋律平稳，情绪洒脱安详，变宫音色彩性的安排，使音调柔和婉转。《五梆子》主题呈示主要是五声音阶不断下行二度模进。它以严格变奏的手法展开乐思，其变奏的特点主要表现在笛子技巧的替换和速度的递进方面，以造成情绪的逐步展开。

例 1：笛曲《五梆子》第一、二、三、四段部分旋律对照

民间乐曲

冯子存演奏

(筒音作re)

(一) 慢板 ♩=58－80

(二) 稍快 ♩=80－104

(三) 快速 ♩=104

(四) 热情奔放 ♩=112


tr
f
f
tr
ff
f
p
tr
ff

第一次变奏改变原来丰满连贯的长音、大抹音演奏，突出地运用了分割性的、强有力的垛音和花舌音，使旋律增添诙谐、风趣、乐观的气氛。

第二次变奏中大量地使用了顿音，旋律更加活泼跳动。

第三次变奏综合地使用了第一、二次变奏中的各种演奏技巧，特别是垛音频繁地运用，高潮处加用了花舌飞指颤音技法，使旋律向更加激奋的方向发展。

《五梆子》在结构上采用了民间音乐中最常见的变奏原则。变奏手法除一般旋律常见的加花手法外，主要应用了演奏技巧变换的手法。乐曲结构短小，手法朴实简练，地方色彩浓烈。

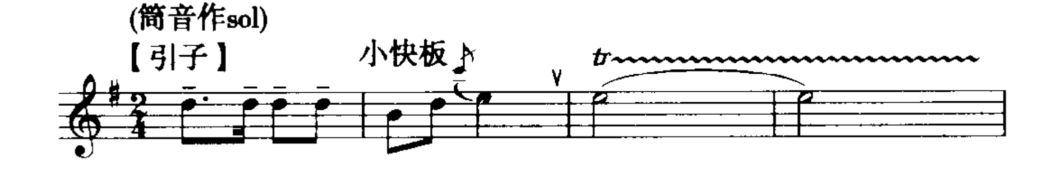
北方梆笛演奏艺术的另一名优秀的民间笛子演奏家是刘管乐(1918—)，河北省安国县人。刘管乐精通多种民间吹奏乐器的演奏，他的梆笛演奏艺术，早期受到冀中地方戏曲老调梆子的影响，以后又在冀中鼓吹乐的基础上，采纳各家笛子的演奏特点，发展了个人独特的演奏风格。刘管乐梆笛演奏细腻圆润，绚丽多彩，乐曲形象生动，亲切感人。

20世纪50年代，刘管乐创作的梆笛曲《荫中鸟》，以生气勃勃、富于民间色彩的笔调，描绘茂林成荫、百鸟啼鸣的生动景象，寄托了作者对新生活的无限赞美和对未来的热烈向往。

全曲由引子和三个段落组成。引子是极有生气的两句呼唤，揭开了树林里欢腾活跃的序幕。第一段音乐以活泼、跳动的节奏，风趣、对称的旋律，配合灵巧的颤音、历音、抹音演奏技法，把树林里一片兴旺茂盛、群鸟欢跃的景象展现了出来。

例2：笛曲《荫中鸟》引子和第一段

刘管乐曲





第二段以丰富的笛子演奏技巧和细微的气息控制，表现百鸟竞技的生动场景。乐队以固定旋律不断反复，烘托贴切，富有民间情趣。

20世纪70年代创作的梆笛曲《扬鞭催马运粮忙》（魏显忠曲），在当时也有较大的影响。乐曲以热情奔放的旋律描写了广大农民为支援国家建设，喜气洋洋地赶着大车运送公粮的欢腾情景。全曲共分三段，由一个主题的变奏构成。

引子音调活泼、高亢。

例 3:笛曲《扬鞭催马运粮忙》引子

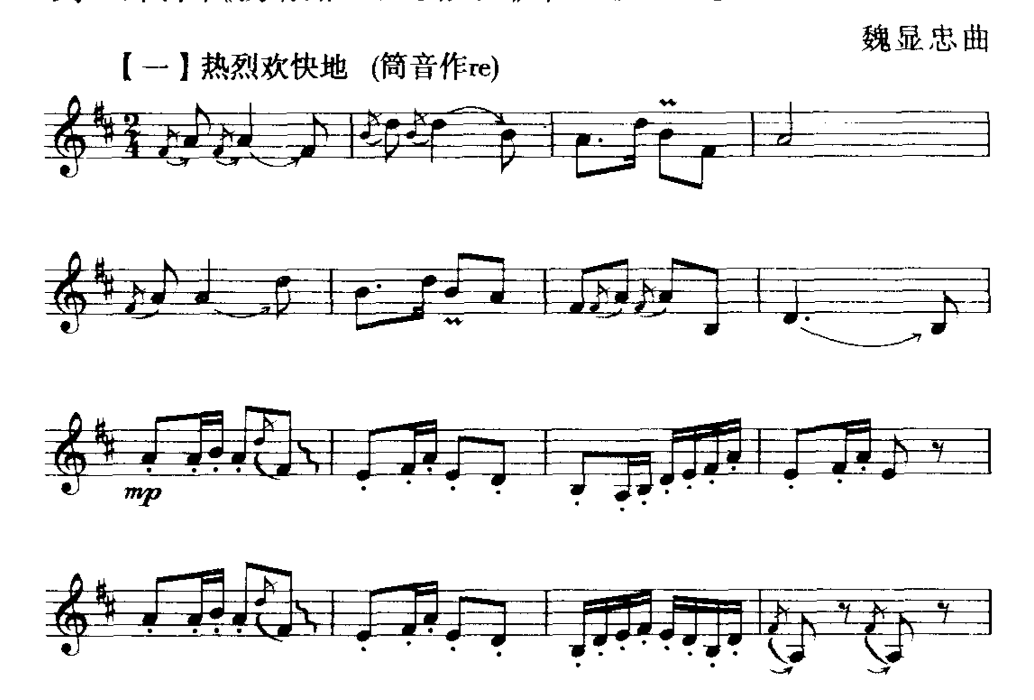
魏显忠曲



第一段主题是热烈欢快的快板旋律，乐曲中较多地运用了跳跃的切分音与附点音符,以表现策马疾驰中的节奏律动特点。

例 4:笛曲《扬鞭催马运粮忙》第一段主题

魏显忠曲



主题呈示后，使旋律发生较大的起伏，形成一个小的高潮。

例 5：笛曲《扬鞭催马运粮忙》第一段旋律第二次展开部分



第二段音乐在旋律、速度的处理上悠扬而抒情，形成了一个对比性的中段。

第三段是第一段的再现，在热烈欢腾的尾声中，笛子打花舌等演奏技巧模仿马的嘶鸣，表现了运粮时人欢马叫的生动场景，使乐曲在热烈的气氛中结束。

通过以上 3 首梆笛曲的介绍可以看出，北方梆笛曲的一般风格特点表现为音调高亢明亮，旋律起伏跌宕，节奏活泼跳动，乐曲情绪粗犷豪爽、热烈奔放，富于戏剧性。演奏上以用舌的技巧为特长，如顿音、花舌音、历音、垛音、抹音等。

二、梆笛曲中常用的旋律展开手法

（一）重复

段落的重复。如《荫中鸟》第二段，伴奏手法是以“不变应万变”，把灵活多变、各具特色的百鸟啼鸣声，用固定旋律的不断反复连接起来。

乐句、乐逗的重复。民间叫做句句双或学舌。特别在活泼、快速的乐曲中用得较多，在结构上能起到加强乐曲的规整性或对称性的作用。如梁培印、王立仁演奏的梆笛二重奏《顶嘴》，一开始就

以两支同调的笛子学舌模拟，顶嘴逗趣，反映了人民乐观诙谐的性格。

例6：笛子二重奏《顶嘴》第一段旋律片段

民间乐曲

梁培印、王立仁演奏



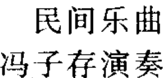
这种手法在《卖菜》的引子部分，《荫中鸟》的第一段旋律中，均有应用。

（二）变奏

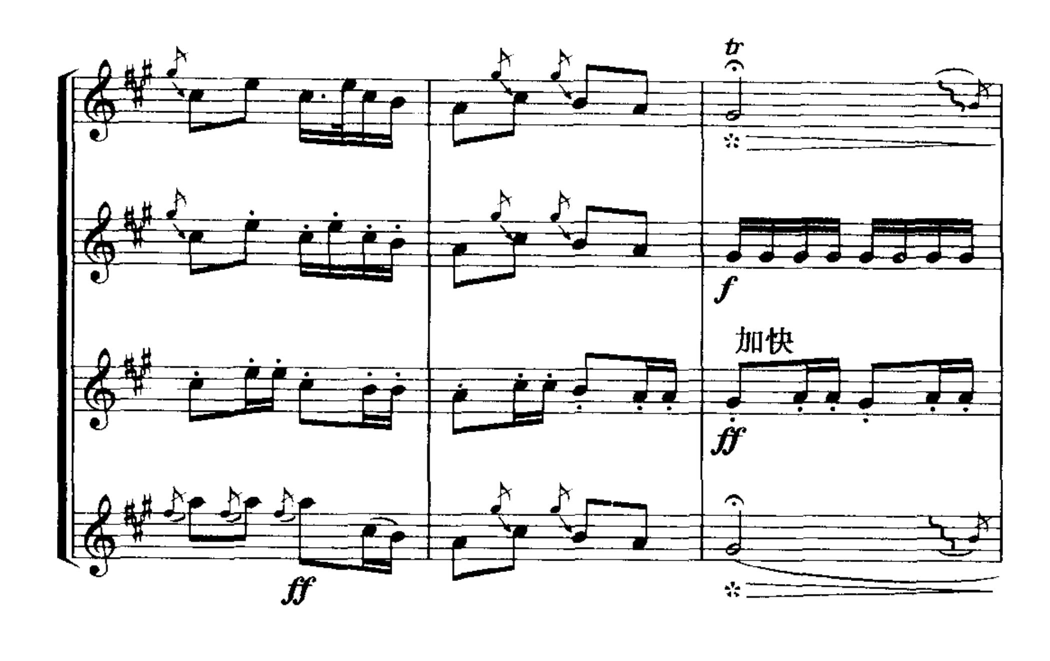
变奏的手法和结构特点，在冯子存整理演奏的笛曲中，表现得

最为突出。除《五梆子》外，在《喜相逢》、《放风筝》、《黄莺亮翅》、《挂红灯》等乐曲中都普遍地应用了这一手法。这一特点往往是根据该曲牌在二人台演奏中，随着剧情需要不断反复变奏所积累、提炼而形成的结果。如《喜相逢》一曲，原有十几次的反复变奏，经冯子存、方堃的加工整理后，归纳总结为三次变奏。我们仅抽出一个乐句来看它的旋律变奏特点。

例 7：笛曲《喜相逢》旋律变奏对照









上例可以看出,北方梆笛曲的变奏特点,主要表现在节奏的对比、速度的对比、旋律线的对比(主要体现在旋律简化后的同音反复)特别是演奏技巧的对比等方面。这类乐曲,往往素材精练,层次清晰,结构规整,手法简朴,情绪概括集中,可获得良好的艺术效果。

(三)旋律反复中核心音调的扩充或减缩

为了反复强调和展开某一乐思,往往应用旋律反复中核心音调扩充的手法。核心音调扩充的手法,在乐曲中多具有呈示性的作用,如《喜相逢》主题的呈示部分。

例 8:笛曲《喜相逢》第一段旋律

民间乐曲

冯子存演奏



《喜相逢》主题呈示中,核心音调的反复变化,形成明显的起、承、转、合布局特点。起:即 a、a^1;承:即 a^2、a^3;转:即 a^4;合:即 a^5、a^6。

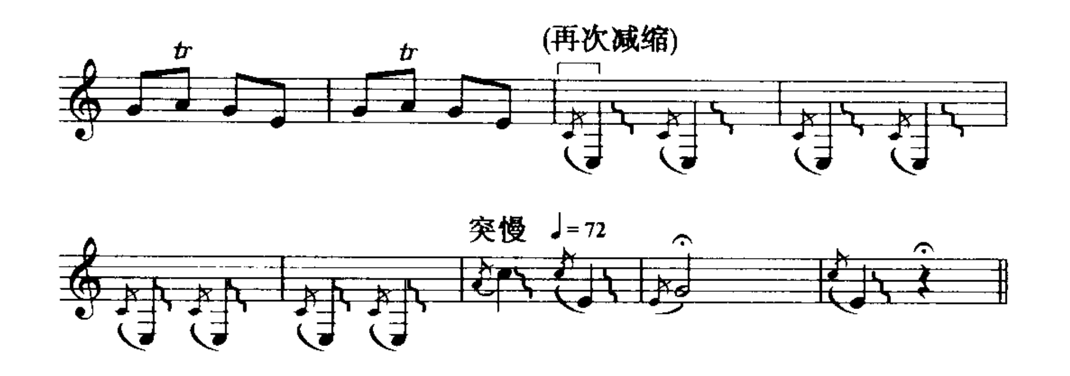
旋律反复中核心音调的减缩手法，在乐曲中往往具有收束的特点,如刘管乐根据山西民歌改编的笛曲《卖菜》。

乐曲第一段是全曲的引子，由一个核心音调在不同音区、不同力度和速度的反复构成。描写挑担行走时矫健而又有规律的节奏律动，以简洁而又新颖的笔墨，勾画了一幅活泼而富于生活气息的图画。随着挑担者由远及近，力度由弱到强，核心音调在反复过程中逐渐减缩，速度加快，使人感到步伐的急促和挑担人的阵阵吆喝声，最后在笛子的一声长音中结束了全曲，仿佛终于到达了目的地，轻松地放下了担子。

例9：笛曲《卖菜》第一段

民间乐曲
刘管乐演奏





这种旋律核心音调减缩手法，在《荫中鸟》等乐曲中都有广泛的应用，是北方民间吹奏乐常见的旋律发展手法之一。

第三节　南方曲笛音乐

一、代表曲目与演奏风格

曲笛主要流传于我国南方的上海、江苏、浙江、安徽、福建、广东等地区。代表曲目主要有陆春龄演奏的《小放牛》、《鹧鸪飞》、《欢乐歌》、《中花六板》、《行街》、《云庆》、《三六》、《梅花三弄》；赵松庭演奏的《京剧流水板》、《西皮花板》、《二凡》、《三五七》、《早晨》、《鹧鸪飞》；陈重演奏的《朝元歌》以及江先渭演奏的《姑苏行》等乐曲。

笛子演奏家陆春龄(1921—　)，是江南曲笛演奏的优秀代表之一。陆春龄曲笛演奏风格的形成，与盛行于上海市内、市郊的丝竹乐有着密切的渊源关系。陆春龄的演奏特点是音乐圆润甜美，悦耳动听，气息控制细腻，音量强时亮而不刚，弱时柔而不涩，在演奏上具有较高的造诣。

陆春龄改编演奏的笛曲《鹧鸪飞》，原为湖南民间乐曲，乐谱最早见于1926年严箇凡编的《中国雅乐集》，乐曲曾以丝竹乐合奏及箫独奏等多种演奏形式，在江南一带广为流传。20世纪50年代，陆春龄、赵松庭分别将它改编为笛曲。它以曲笛演奏特有的柔美丰满、细腻含蓄，表达了人民对幸福生活的追求向往，是曲笛的代表

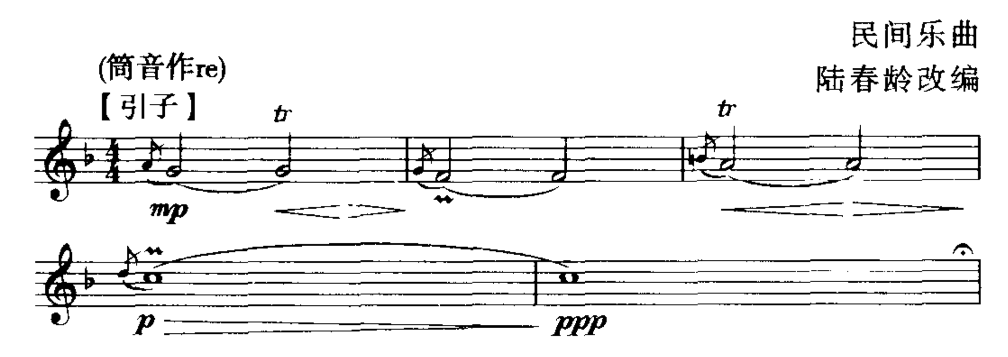
性优秀曲目之一。

《鹧鸪飞》以民间板式变奏的原则，将原曲一小节的旋律扩充为两小节，并以细腻的加花手法，使旋律优美流畅，比原曲更加富于抒情性、歌唱性。

全曲由引子、慢板、快板组成。

引子的旋律悠长宁静，仿佛一片宁静优美的水乡风光展现在面前。

例10：笛曲《鹧鸪飞》引子



慢板段落主要以级进、小的迂回手法对原旋律进行扩充加花，使旋律舒展流畅，上二度垫音的装饰以及气颤音、指颤音灵巧自如的运用，使旋律高音含蓄柔美，锐而不放；低音浑厚圆润，坚实饱满，情趣古朴典雅。

例11：笛曲《鹧鸪飞》慢板旋律与原民间乐曲的对照





快板部分以快速平稳的十六分音符的连续进行，使旋律更加欢快流畅。

江南曲笛的另一位优秀演奏家赵松庭(1924—2002)，浙江省东阳县人。赵松庭曲笛演奏艺术的发展，建立在广泛的戏曲音乐基础上，少年时期他便开始学习昆曲以及乱、徽、滩等戏曲，以后又参

加了当地的锣鼓班，掌握了多种民族乐器的演奏，培植了坚实的民间音乐基础。赵松庭的笛子艺术不仅具有昆曲典雅清丽、一丝不苟的吹奏特点，又有乱弹、高腔热情、粗犷、活泼、流利的演奏风格。在长时期的艺术实践中，他一方面将传统的演奏技术进行系统的整理，另一方面大胆地吸取中、外其他吹奏乐器的演奏特长。20世纪50年代，他的演奏技巧有了新的突破。《早晨》就是这一时期的代表作。

笛曲《早晨》，以浓厚的民族特色，鲜明的音乐形象，描绘出旭日东升、万物复苏的喜人景象。乐曲表达了作者对新生活的赞美，充满着朝气和希望的早晨象征着祖国欣欣向荣的未来。

全曲分三个段落和一个尾声，由一个主题贯穿。

第一段是全曲的引子，演奏上特长音的应用（即循环呼吸），使旋律更加抒情和连绵不断，增大了力度的变化幅度。这一技巧是从唢呐的演奏技巧中吸取过来的。

例12：笛曲《早晨》第二段片段

赵松庭曲

恬静自由地 Adagio ♩=54 (筒音作re)

【一】慢板

第二段主题旋律活泼、跳动，北方梆笛技法垛音的吸取应用，使旋律更加富有生气。

例 13：笛曲《早晨》第二段片段

赵松庭曲



另一对比性主题旋律歌唱性较强。

例 14：笛曲《早晨》第二段片段

赵松庭曲



第二段旋律，以轻快的舞蹈节奏，表现人们的尽情歌舞。在这个段落里，又大量地吸取了北方梆笛历音、顿音、飞指的演奏技巧以及"句句双"的旋律结构特点。随着速度的不断加快，乐曲在欢乐急速的舞蹈场面中结束。

笛曲《早晨》以民族乐器的传统风格来表现新生活，在保持、发扬昆曲演奏讲究音色和运气技巧以及乱弹灵活流利的指法基础上，大胆吸取了北方梆笛的演奏技巧和风格特点，还吸收了其他吹

奏乐器(如唢呐、长笛)的演奏技法,发展了南方传统曲笛的演奏技巧和风格特点。

20世纪60年代,为丰富竹笛的表现能力,赵松庭设计了排笛,即将短笛(C调梆笛)、梆笛(F调梆笛)、曲笛(C调曲笛)捆绑在一起演奏。

通过以上笛曲的介绍可以看出,南方曲笛音乐与北方梆笛音乐相比较,一般风格特点表现为音调丰厚圆润,柔美流畅,旋律往往呈波浪式起伏,节奏较为舒展、平稳。乐曲情绪顿挫有致,抒情委婉,富于歌唱性。在演奏上以用气技巧为特长,最有特点的演奏技巧如:气颤音、特长音(连续换气)、倚音、打音、叠音、三连音、颤音等。

二、曲笛曲目中常用的旋律展开手法

和梆笛演奏艺术一样,旋律的变奏特点是曲笛音乐展开最重要、最基本的原则。但梆笛音乐的变奏在结构上表现为严格的变奏形式,演奏技巧的变换造成旋律变化发展;而曲笛音乐变奏更多地表现为在结构上不同板式的组合,在旋律变化发展上,则为扩充加花和减缩的特点。也就是说曲笛音乐的变奏突出地表现在节拍和速度,段落和情绪的并置对比方面。乐曲往往以不同的节拍速度形成慢板、快板两个段落。乐曲既有悠扬抒情的细腻刻画,又有活泼欢畅的情绪概括,表现力比较丰富。如《鹧鸪飞》、《三五七》、《小放牛》、《欢乐歌》、《姑苏行》等乐曲。

随着我国科学文化的不断交流发展,随着时代的前进,梆笛、曲笛在演奏上的不同风格和在表现力方面的各自特点,一方面获得了新的发展,如梆笛曲《我是一个兵》(胡结续编曲)、《陕北好》(高明曲)、《枣园春色》(高明曲)、《扬鞭催马运粮忙》(魏显忠曲)、《草原巡逻兵》(曾永清、马光陆曲)、《走西口》(南维德、魏家稔、李镇曲)、《帕米尔的春天》(刘富荣编曲);曲笛曲《姑苏行》(江先渭曲)、《水乡船歌》(蒋国基曲)、《婺江风光》(赵松庭曲)等,侧重在传统演奏技巧的基础上以鲜明的地方风格特点反映新生活、新时代。

另一方面，不少的音乐工作者为了提高丰富乐曲的表现能力，而努力使梆笛、曲笛不同的演奏风格和特点结合起来。除赵松庭的《早晨》外，陆春龄在《今昔》一曲中，也应用两支不同音高、不同个性的笛子表现新旧社会的对比。后来的《牧笛》（刘炽曲、刘森改编）、《牧民新歌》（简广易曲）、《黄河边的故事》（王铁锤曲）、《春到拉萨》（白登朗吉曲）、《秋湖月夜》（俞逊发、彭正元曲）、《秋蝶恋花》（朱毅曲）、《阿诗玛叙事诗》（易柯、易加义、张宝庆曲）、《秦川抒怀》（马迪曲）、《秦川情》（曾永清曲）等不少优秀笛曲的出现，都反映着我国笛子演奏艺术向着更广、更深层次的发展。

第四节　笛子演奏技法的特点

一、笛子的指法

笛子指法系指在演奏中以不同音孔作为旋律调式宫音的运指排列法。从理论上讲，笛子各音孔都可以作为不同调高的主音进行演奏，但实际上由于曲笛、梆笛传统演奏习惯所形成的技巧的不同以及地方旋律风格特点的不同，因此，笛子常用的演奏指法因人因地而各有差异。其演奏指法的不同是构成笛曲旋律风格和调式调性特点的一个不可缺少的重要因素。

从笛子演奏的风格特点来看，传统梆笛演奏常用的指法是筒音作 re（如《喜相逢》、《五梆子》、《黄莺亮翅》）；其次是筒音作 sol（如《双合凤》、《荫中鸟》）；演奏某些地方风格的曲调时，也以筒音作 mi 或 la。传统曲笛常用的指法是筒音作 sol（如《小放牛》、《欢乐歌》、《中花六板》）；其次是筒音作 re（如《鹧鸪飞》）或 do（如《一枝梅》）。

从笛子演奏的调式、调性特点来看，同一支笛子，应用不同的指法，其旋律必然具有不同的调性特点。如 G 调梆笛，筒音作 re 为 C 调；筒音作 sol 为 G 调；筒音作 mi 为 ♭B 调；筒音作 la 为 F 调。D

调曲笛，筒音作 sol 为 D 调；筒音作 re 为 G 调；筒音作 do 为 A 调。应用各种指法，在大多数情况下，都是以笛子的第 3 孔为旋律的主音。如以筒音作 re 的乐曲，多为徵调式，其次为宫、羽调式；以筒音作 sol 的乐曲，多为宫调式，其次为羽、徵调式；以筒音作 la 的乐曲，多为商调式，其次为徵调式等等。

当代笛曲多融合南北传统笛曲的各种指法演奏特点进行新的创造，在一首乐曲中根据旋律特点和各段情绪意境的要求，应用多种指法变换演奏（有时调换乐器），以求得旋律调式、调性和性格特点的变化，丰富笛曲的表现能力。如陆春龄的笛曲《今昔》，乐曲第一段以筒音作 sol，这种指法擅长表现江南丝竹音调特点，旋律清秀、欢快。

例 15：笛曲《今昔》第一段片段

陆春龄曲

♩= 138 (筒音作sol)

f

第二段音乐换了一支低四度的笛子，以筒音作 re 的指法，演奏出低沉、压抑、悲愤有力的一个叙事曲调。

例 16：笛曲《今昔》第二段片段

陆春龄曲





第三段再现第一段音乐，仍用 F 调笛子，但以筒音作 re 的指法演奏，旋律转到上四度的♭B 调，五声音阶旋律的不断模进和速度的变化，使乐曲在更为欢畅热烈的气氛中结束。

类似的情况还有《农民翻身》(冯子存编曲)、《夺丰收、喜开镰》(曾理中、李协勤曲)、《水乡船歌》(蒋国基曲)、《欢乐的节日》(张宝庆编曲)等。

二、笛子的技法

这里所谈到的笛子技法，是指演奏时装饰旋律的各种演奏技巧。通过演奏技巧对旋律的装饰，对于表现乐曲的风格具有重要意义。按地方风格特点来讲，北方梆笛曲擅长用舌的技巧，常使用的演奏技巧有花舌音、花舌飞指颤音、顿音以及垛音、历音、滑音、颤音等，其旋律多具有分割性、跳动性的特点，节奏较鲜明强烈。南方曲笛曲擅长用气的技巧，常使用的演奏技巧有气颤音、指颤音、泛音以及倚音、叠音、打音、涟音等，其旋律多具有连贯、平稳的特点，线条柔和，抒情性强。

根据笛子演奏技法对旋律音的装饰特点可分为音头装饰、音干装饰、音尾装饰三种类别。

(一) 音头装饰

音头装饰的技法即在旋律音出现前安排的装饰性演奏技巧，如：倚音、叠音、打音、琶音、前历音、垛音、滑音等。音头装饰具有美化、丰富旋律线和加强旋律节奏感的作用。

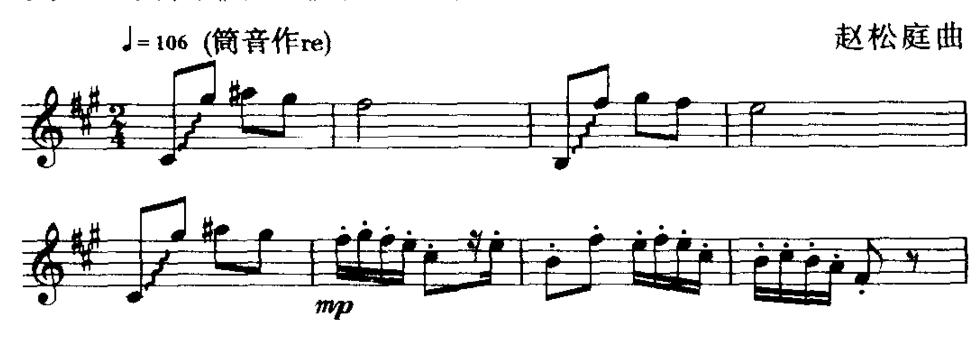
例 17:笛曲《欢乐歌》旋律片段



其中倚音的应用,使旋律进行平稳柔和,富于歌唱性,叠音、打音的应用使旋律在同音反复时,具有清晰的节奏感,使旋律静中有动,连中有顿,具有特殊的韵味。

前历音的应用,使旋律华丽而富有诙谐感。

例 18:笛曲《早晨》第三段旋律片段



垛音的应用,可加强旋律的分割性和跳动性,具有强烈的节奏感。

例 19:笛曲《三五七》快板旋律片段

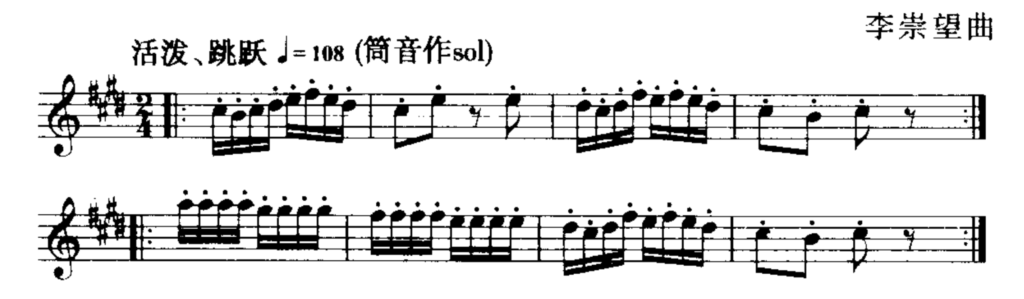




（二）音干装饰

音干装饰的技法即对旋律音本身所使用的装饰性演奏技巧，如：顿音、颤音、涟音、回音、花舌音、泛音、指颤音等。音干装饰直接加强和突出旋律节奏的鲜明性和演奏个性。

例 20：笛曲《塔塔尔族舞曲》旋律片段



顿音的快速连续运用，使旋律清晰、活泼，充满了生机。

例 21：笛曲《枣园春色》快板片段



在快速旋律中，颤音、花舌音的应用，使旋律丰满，增添乐曲华彩，具有热烈、欢快的气氛。

对旋律华彩性的装饰，还表现在抒情性段落中涟音的应用。

例 22：笛曲《姑苏行》慢板片段





（三）音尾装饰

音尾装饰的技法即在旋律音出现后所使用的装饰性演奏技巧，如滑音、后历音等。音尾装饰有削弱对原旋律音印象的作用，使旋律具有柔和感，用于乐句、乐段结束时，是一种特殊的民间终止形式。

例 23：笛曲《放风筝》旋律片段

民间乐曲

冯子存演奏



当然，笛子某一演奏技巧对旋律的装饰意义并不是单一的、绝对的，往往由于旋律演奏速度、演奏技巧应用的多寡等不同条件，它的表现作用亦会有很大的差异。如颤音，在快板旋律中应用往往增添乐曲热烈的气氛；而在慢板旋律中应用，则赋予乐曲柔美连贯的抒情特性等。

第五节　笙、葫芦笙、芦笙音乐

一、笙音乐

（一）历史沿革

笙是我国古老的簧震动气鸣乐器，早在殷代（前1401—前1122）的甲骨文中就有和（即小笙）的名称[⑥]。古代《尚书·益稷》中已提到了"笙镛以间"，《诗经·小雅·鹿鸣》中也记载有"吹笙鼓簧"。以后，《仪礼》、《周礼》、《礼记》等历史文献中，都多处记载了笙这件乐器。最早的实物，见于湖北随县曾侯乙墓出土乐器，距今已有二千四百多年的历史了。历史上一般把22簧、23簧、36簧形制的乐器叫竽；把19簧、17簧、13簧形制的乐器叫笙。竽和笙的区别，除了簧管数目多少的差异外，另一点不同是竽的宫管在中央，笙的宫管在左旁[⑦]。

汉以前，竽、笙是并存的两件乐器，特别是竽，在战国时期非常流行。竽不仅在声乐伴奏中是主要的领奏乐器[⑧]，而且已有合奏、独奏的演奏形式[⑨]。长沙马王堆三号汉墓出土乐器中，有26斗眼（22簧）竽，制作上除单管外，已有折叠管的装置，其中4个单管还有双按孔的精巧设计，可以看出两千多年以前，我国簧管乐器已具有相当高的科学制作水平[⑩]。

隋、唐时期，竽、笙虽仍并存应用，但竽一般只用于雅乐，失去历史上的重要地位。在隋、唐的燕乐以及九部乐、十部乐中，只用大笙、小笙，已不用竽。

宋以后,古代的竽在宫廷音乐中已不被应用。宋代教坊十三部中,只有笙色,而无竽色。

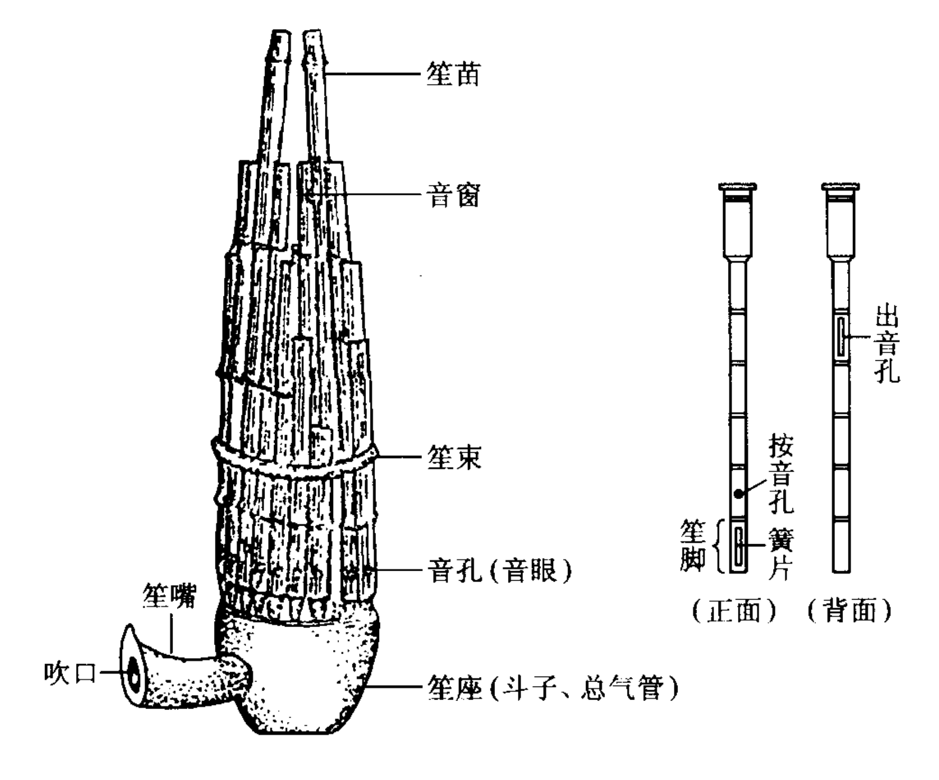
笙的形制很多,最常见的是流传于河北、山西、内蒙古、陕西、辽宁、山东等地的圆笙(17 簧笙);流传于河南、安徽、山东等地的方笙(14 簧笙);以及流传于江苏、浙江一带的丝竹笙(又称苏笙、17 根苗)。中华人民共和国成立以后，改革研制了 21 簧笙、24 簧笙、36 簧笙以及小排笙、排笙(键盘笙)等等。

长期以来，笙主要用于民间乐器合奏及戏曲伴奏,20 世纪 50 年代以来,在独奏艺术上得到了新的发展。

(二) 乐器简介

笙的形制:笙主要由笙簧、笙苗、笙斗三部分组成。笙簧古代用竹制,后改用响铜;笙苗为长短不一的竹管(多以紫竹制作),于近上端处开有长形音窗(即出音孔),近下端处开有圆形音孔,下端嵌接木质笙脚以装簧片,并插入笙斗内;笙斗用匏、木或铜制成,圆形平顶,顶上开有插苗孔,笙斗旁连有吹口。

笙各部位名称(传统圆笙):



各种形制笙的音域：17 簧笙　a^1—b^2

21 簧笙　$^{\#}c^1$—b^3

24 簧笙　a—f^2

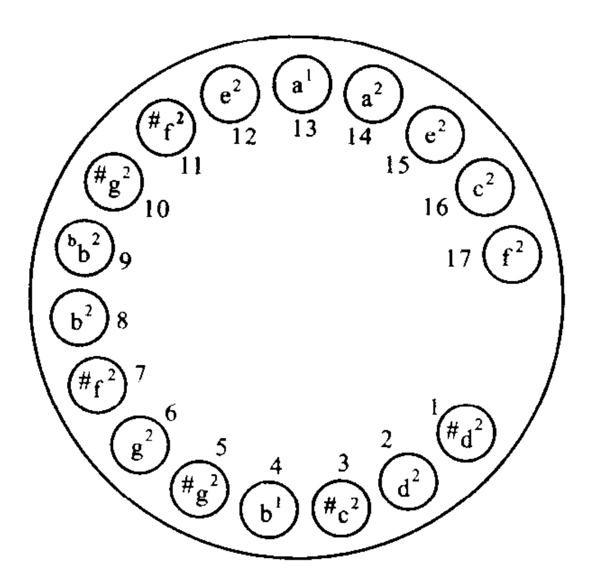
36 簧笙　g—f^3（全部半音）

小排笙　G—f^2（全部半音）

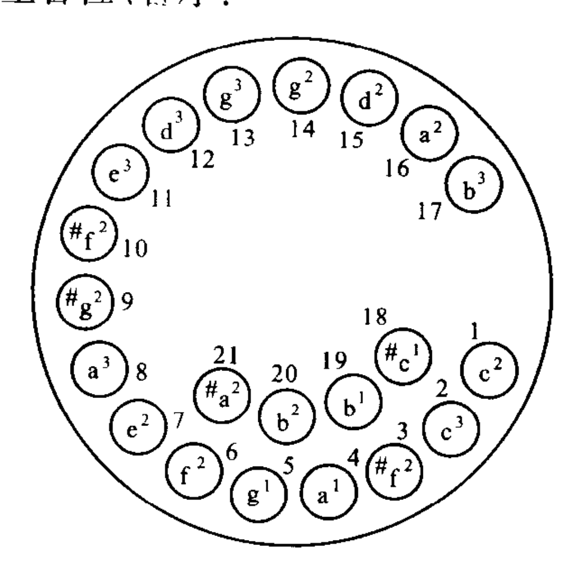
排　笙　D—c^2（全部半音）

笙在全国流行地区很广，音位排列各地不一，这里仅列举常见的几种笙的音位排列：

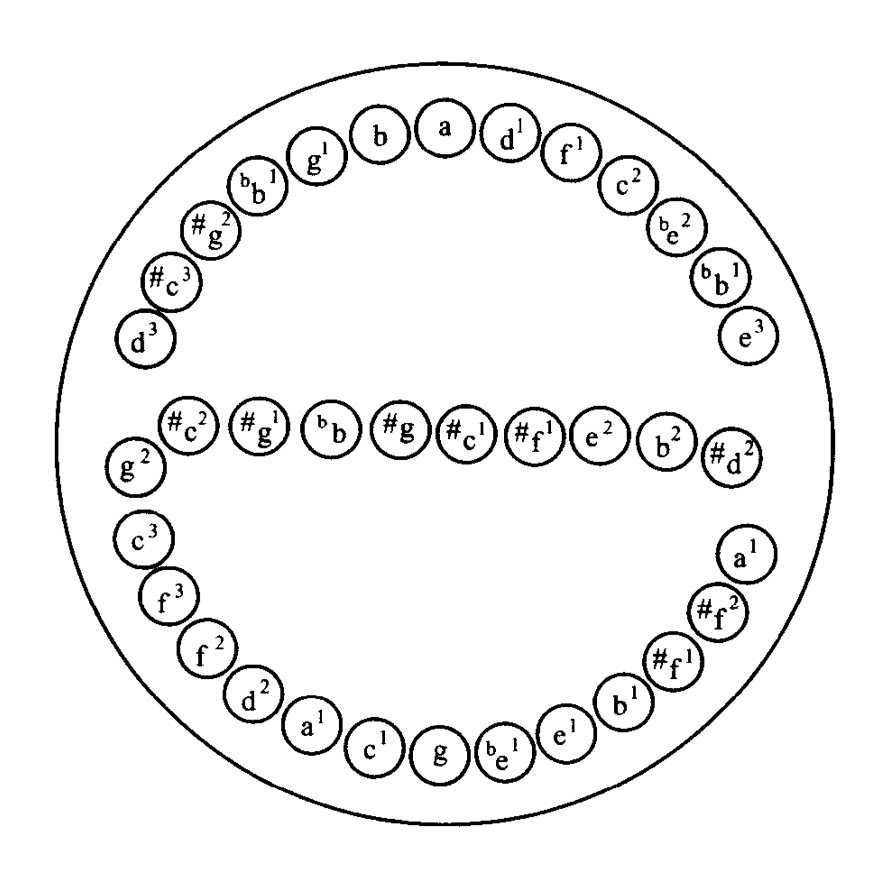
17 簧笙音位、管序：



21 簧 G 调笙音位、管序：



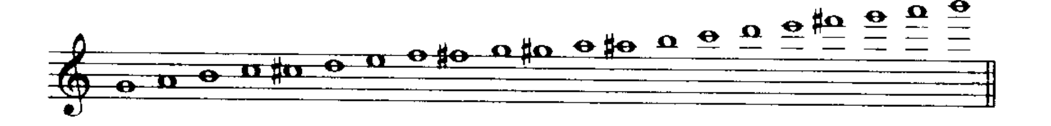
36 簧加键笙音位 1=C：



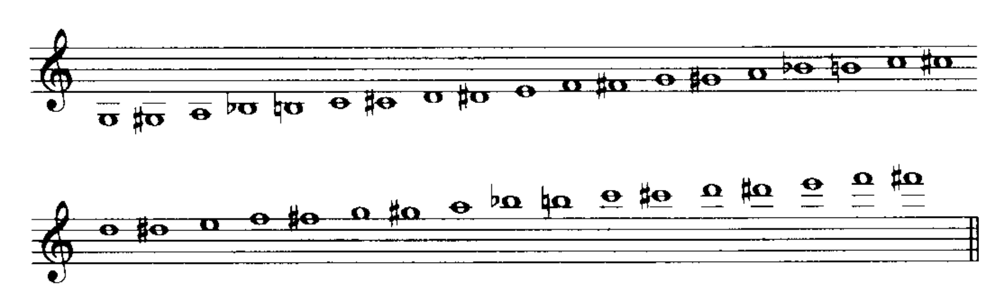
17 簧笙音列：



21 簧 G 调笙音列：



36 簧笙音位排列：



（三）笙独奏艺术的发展

当代，笙独奏艺术的发展主要在北方。具有代表性的演奏家和曲目有胡天泉演奏的《凤凰展翅》、《草原骑兵》，阎海登演奏的《晋调》、《孔雀开屏》以及王庆琛演奏的《水库引来金凤凰》，唐富演奏的《林海新歌》，曹建国演奏的《牧场春色》等等。其中特别是胡天泉、阎海登对笙独奏艺术的发展，有重要的贡献。

胡天泉、阎海登都是山西省忻县地区人，他们二人的共同特点是在历史悠久的山西民间鼓吹乐、戏曲音乐的基础上，创造发展了笙的独奏艺术。

笙曲《凤凰展翅》（董洪德、胡天泉曲）是中华人民共和国成立后为笙创作的第一首独奏乐曲。乐曲以浪漫主义手法假托凤凰展翅翱翔，以表现对现实生活的美好祝愿和向往。演奏上为了塑造乐曲特定的艺术形象，在传统技法基础上有不少突破和革新。

乐曲一开始以笙特有的强烈和音演奏与清新纯净的单音演奏形成对比，表现出凤凰展翅前抖动羽毛时有节律的健美姿态。

例 24：笙曲《凤凰展翅》引子





为了表现凤凰展翅的各种神态，在核心音调“sol、re、do、re”的多次反复变化中，充分地发掘了笙的各种演奏技能。

例 25：笙曲《凤凰展翅》旋律片段

董洪德、胡天泉曲





这里有力度的对比(①、②、③),节奏的对比(③、④、⑤、⑧、⑩、⑪),演奏技巧的对比(⑥、⑦、⑧、⑨),旋律的扩充和压缩(②、③—⑧、⑪)等等。同一音调,多次变化,力求勾画出凤凰展翅时的各种神态。

在演奏技巧方面,胡天泉突破了传统的演奏习惯,在长期的艺术实践中摸索总结了一套以民间传统技法为基础的新的吹奏方法。如传统演奏除花舌等技法外,在节奏与和音组合方面都比较简单。胡天泉吸取了其他吹奏乐器的演奏特长,在笙上运用了单吐、双吐、打音等技巧。在和音选择上,加入了三度、六度、二度音程及四个音以上的九和弦、十一和弦,并发展了单音奏法,丰富了笙的旋律色彩。特别是创造了呼舌技法,配合传统的气颤音、喉颤音、舌颤音以及装饰音、滑音等演奏技巧的应用,使旋律表现更加丰满与细腻。

阎海登则以严格、纯熟的演奏技巧,浓烈的乡土气息,表现出他的独特的演奏风格。阎海登创作并演奏的笙曲《晋调》,音调高亢有力,活泼跳动,演奏气息坚实饱满,其中清晰快速的和音演奏和

大段历音技巧的应用，表现出演奏者高超的演奏技巧和纯朴的民间风格。

例 26:笙曲《晋调》旋律片段

阎海登曲



在笙的演奏技艺上,阎海登发展了单舌吐音技巧,在快速演奏中,运用双舌吐音使乐曲获得良好的效果。

例 27:笙曲《晋调》旋律片段

阎海登曲





随着独奏艺术发展的要求，笙的乐器改革工作也在迅速地发展，如 20 世纪 50 年代胡天泉研制的 21 簧笙;60 年代发展的 24 簧笙以及抱笙、小排笙、排笙,等等。这使笙的演奏在整个民族音乐中的地位越来越重要了。

70 年代,笙的演奏艺术获得了进一步的发展。如《水库引来金凤凰》中滑音的应用。

例 28:笙曲《水库引来金凤凰》旋律片段

高扬、庆琛曲



如《牧场春色》中快速吐音的运用。

例 29:笙曲《牧场春色》旋律片段









《林海新歌》等乐曲中复调因素的应用。

例 30:笙曲《林海新歌》旋律片段

高扬、唐富曲



36 簧笙的研制成功,为笙的创作和演奏艺术的发展提供了一个更加宽广的前景。如徐源、张之良创作的笙四重奏《冬猎》,充分应用了各种形制笙的音域音色和转调自如的特点。其乐队组合有四个声部,高音声部:24 簧笙(2 个);中音声部:36 簧笙(1 个);次中音声部:小排笙(1 个);低音声部:小排笙(1 个)。在传统笙曲旋律和谐柔美、和音进行的特点基础上,进一步展开了它的复调因素、和声因素,表现出高原牧民冬猎时的生动场景,为新型笙家族的组合,作了有意义的探索。

二、葫芦笙音乐

葫芦笙是流传于我国西南地区彝、拉祜、哈尼、佤、纳西、傈僳、怒、普米、苗、黎等民族所用的簧振动气鸣乐器。云南祥云大波那木廓铜棺墓、江川李家山古墓群24号墓出土了战国时期(前475—前221)铜葫芦笙斗,又在云南普宁石寨山发掘出西汉时期(前206—8)的铜葫芦笙斗。说明先秦时期葫芦笙已在我国西南地区流传。有关葫芦笙的文献资料记载,最早见于唐代。如唐段安节在《乐府杂录》中载:“开元中有拍板……葫芦笙。”[11] 唐樊绰在《蛮书》中亦载:“少年子弟暮夜游行间巷,吹葫芦笙,或吹木叶,声韵之中,皆寄情言。”[12] 唐大中(847—859)年间“夷部乐”中亦应用了葫芦笙。宋代,葫芦笙的演奏在西南兄弟民族生活中,占有了非常重要的地位,如范成大《桂海虞衡记》所载:“葫芦笙,两江峒中乐……”南宋周去非在《岑外代答》中载:“瑶人之乐,有芦沙、铙鼓、葫芦笙、竹笛。”“葫芦笙攒竹于瓢,吹之呜呜然。”《滇游续笔》又载:“夷俗男女相会,一人吹笛,一人吹葫芦笙,数十人环绕踏地而歌,谓之踏歌。”

葫芦笙的形制有4管、5管、7管、8管等多种。但以5管5簧者最常见。

葫芦笙以葫芦为笙斗,插4—8根长短不一的笙管,用蜡固定而成。葫芦笙各笙管不封底,因此,每管均可发两音(一般为小三度),演奏的乐曲具有独特的艺术效果。葫芦笙有高、中、低三种,由于地区的不同,音阶排列也不一致。如:

孟连县老缅人5管葫芦笙:$^{\flat}b$、c^1、$^{\flat}e^1$、f^1、g^1、$^{\flat}a^1$、$^{\flat}b^1$、c^2、$^{\flat}e^2$。

澜沧县拉祜族5管葫芦笙:d^1、f^1、g^1、$^{\flat}b^1$、c^2、d^2、f^2。

楚雄大姚彝族5管葫芦笙:$^{\flat}e^1$、f^1、g^1、$^{\flat}b^1$、c^2、$^{\flat}d^2$、$^{\flat}e^2$、f^2。

吹奏葫芦笙的乐手,一般均为领舞能手,多边舞边奏。此外,葫芦笙亦用于独奏与合奏,传统曲目有《迎亲调》、《送亲调》、《串姑娘调》、《过山调》等。

近年来，四川凉山彝族自治州歌舞团设计制造了10管葫芦笙。笙斗木制，顶端设扩音筒管。音域扩展为：a、$^\flat b$、c^1、d^1、e^1、f^1、g^1、a^1、$^\flat b^1$、c^2、d^2、e^2、f^2。

三、芦笙音乐

芦笙是流传于我国西南地区苗、侗、水、瑶、壮、仡佬等民族所用的簧振动气鸣乐器。芦笙历史悠久，云南普宁石寨山古墓群已发掘出汉武帝建元五年(前136)至汉武帝元狩五年(前118)之间吹奏弯芦笙的铜乐舞俑，说明早在公元前2世纪，芦笙已在我国西南地域流传。有关芦笙的文献资料记载，最早见于宋代。如陆游《老学庵笔记》载："辰、源、靖明蛮……农隙时至一、二百人为曹，手相扼而歌，数人吹笙在前导之。"《黔书》亦曰："每岁孟春，合男女于野，谓之'跳月'。预择平壤为月场，及期，男女皆更服饰妆。男编竹为芦笙吹之于前，女振铃继之于后以为节，并肩舞蹈，回翔婉转，终日不倦。"[13] 南宋范成大在《桂海虞衡志》中称芦笙为"芦河"，曰："芦河，瑶人乐，状类箫，纵八管，横一管贯之。"明代倪辂《南诏野史》中也载有："每岁孟春跳月，男吹芦笙。"

芦笙形制有大小之分，管数有1、2、5、6、8、10不等，一般以6管居多，如6管6簧、6管5簧、6管4簧、6管3簧、6管2簧、6管7簧(1管装双簧)，另外，还有8管8簧、4管2簧、4管3簧等多种形制。20世纪50年代以后，对芦笙也进行了改革，使之有了19簧和21簧。而且由过去仅用于舞蹈和歌唱伴奏发展为用于独奏、合奏。其演奏形式有：

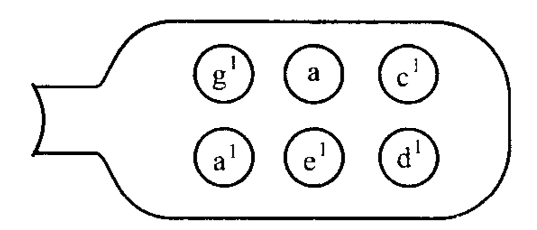
独奏，用高音芦笙；

对芦笙，用两支相同调高低芦笙齐奏；

套芦笙，由调式相同的高、中、低芦笙(民间称'三滴水')演奏。

芒筒芦笙，有高、中、低芦笙各1支，加3支芒筒，民间称此为半套；高、中、低芦笙各两支，加26支芒筒，民间称为整套。

最常见的6管6簧芦笙音位排列是：



著名的芦笙民间音乐演奏家有贵州的吴锡和、吴应明、东丹干,广西的杨广文等。芦笙的代表曲目有《诺德仲之歌》、《大悲调》、《和调》、《赛调》,创作乐曲有《春到苗岭》(东丹干曲)等。

第六节 洞 箫 音 乐

一、历史沿革

箫又称洞箫,单管、竖吹、开管、边棱音气鸣乐器。在这一特征界定下，中国洞箫类乐器的历史至少可以追溯到公元前5世纪的周代。

现将历史文献上出现的有关洞箫类乐器几种重要的不同称谓概述如下。

(一) 篴

《周礼·春官·笙师》卷24中记载[14]:“(笙师)掌教吹竽、笙、埙、籥、箫、篪、篴、管、舂牍、应、雅,以教祴乐。”[15] 卷中注曰:“杜子春读篴为荡涤之涤,今时所吹五孔竹篴。”[16] 以上所述,可知篴为吹奏乐器,竹制5孔。篴是否竖吹,可以参照郑玄的注加以分析:“玄谓籥如篴,三空。”[17] 郑玄的注释,说明籥的形制如篴,为3孔。《尔雅》亦注云:“籥如篴,三孔而短小。”关于籥的演奏姿势,可见《诗经·邶风·简兮》中的描述:“左手执籥,右手秉翟。”[18] 可知早在距今2500年以前的周代,在祭祀乐舞中,舞者左手所执边舞边吹奏的籥,为竖吹气鸣乐器。在东汉早期的乐舞画像石中,舞者一手执籥,一手摇鼗的乐舞形象,亦多有遗存。如发掘于河南的“唐河针织

厂乐舞画像石"中的"踏鼓舞画像石",该画像石砌于墓前室北壁下部。石上刻四阿式望亭一座,主人亭中席地而坐,其前乐伎踏鼓而舞。亭外右边2人,1人抚琴,1人吹箫(篴)摇鼓[19]。行文介绍中言"1人吹箫摇鼗",从画像石造型分析,该"箫"是单管,不是编管,而且乐器短小,不应该是箫(古称排箫为箫),而是篴。说明篴在古代乐舞中,经常运用的演奏形式是舞者一只手握器竖吹。《宋史·乐志》卷129中载:"篴以一管而兼律吕,众乐由焉。三窍成篴,三才和寓焉。六窍为篴,六律之声备焉。"[20]《宋史》所记,进一步阐明了篴与篴在形制上的同类关系,因此,均不是编管乐器,而是单管。

关于篴类乐器的历史衍变,宋陈旸《乐书·乐图论·雅部》(1101)卷122在"篴"的专条中,有清晰的论述:"周官笙师掌教吹篴、箫、篪、篴、管五者,皆出于笙师所教,无非竹音之雅乐也。杜子春谓如今时所吹五孔竹篴。则是谓当读为涤荡之涤,非矣。汉部所用雅笛七窍不知去二(原文为去三)变以全五声之正也。蔡邕曰:形长尺围寸无底,有穴今亡,大抵管笛一法尔。唐制尺八取倍黄钟九寸为律,得其正也(汉丘仲笛以后一穴为商声,晋荀勖——原文为荀勉——笛法以后一穴为角,谓于九寸穴上开也)。圣朝太常笛无尺寸,第依编架黄钟为合声,然兼二变而吹之,未尽得先王雅乐之制也。"[21] 根据《乐书》对"篴"的论述,可以探索到历史上周代的篴→汉代的雅笛→唐代的尺八→宋代的太常笛在宫廷雅乐运用中兴亡继续的过程。以此可进一步印证周代的篴,确为单管、竖吹、开管、边棱音气鸣乐器。宋以后的文献,已鲜见篴的称谓。

(二)长笛、笛

汉马融《长笛赋》云[22]:"近世双笛从羌起。……《易》京君明识音律,故本四孔加以一。君明所加孔后出,是谓商声五音毕。"[23] 西汉京房(前77—前37)所加1孔为后孔,从文献记载看,其形制已经与今传之洞箫基本上一致了。

关于笛的产生,东汉应劭《风俗通》中有不同的记载:"谨按《礼乐记》,武帝(前140—前87在位)时丘仲之所作也。笛者,涤也,所

以荡涤邪秽，纳之于雅正也。长一尺四寸，七孔，其后又有羌笛。”[24]

《宋书·乐志》中又言："笛，案马融《长笛赋》，此器起近世，出于羌中。京房备其五音。又称丘仲工其事，不言仲所造。《风俗通》则曰：'丘仲造笛，武帝时人'。其后更有羌笛尔。三说不同，未详孰实。"[25]

以上文献记载，关于笛这件乐器，虽有丘仲作笛、丘仲善于奏笛与京房加笛孔三种说法，但对于洞箫这件乐器来讲，其中最有学术价值，最为关键的论述，应为西汉京房"故本四孔加以一。君明所加孔后出，是谓商声五音毕。"这是目前所知对洞箫类乐器形制历史最早、最准确、最明晰的记载。如果说竖吹、开管、边棱音气鸣乐器是洞箫类乐器的主要特征的话，那么，有背孔的竖吹、开管、边棱音气鸣乐器，我们就可以直呼其为"箫"或"洞箫"了。

（三）尺八

有关尺八的文献记载在中国最早见于《旧唐书·吕才传》："（魏）徵曰：'（吕）才能为尺十二枚，尺八长短不同，各应律管，无不谐韵。'太宗（627—649 在位）即徵才，令直弘文馆。"[26]

宋陈旸《乐书》卷 130 又载："羌笛为五孔，谓之尺八管，或谓之竖篴，或谓之中管，尺八其长数也。"[27] 以上论述强调了尺八是以其形制长度特征命名的，实际上当时尺八是与羌笛、尺八管、竖篴、中管并称，属同类乐器的不同形制。

但是尺八的遗存实物，早于中国历史文献的记载。日本奈良法隆寺《古今目录》载："尺八汉竹也……"。这支遗存的尺八是日本圣德太子（574—622）生前珍藏，从时间来推算，隋代（581—618）这件尺八已从中国传至日本。日本奈良东大寺正仓院里，还珍藏有 8 支唐传尺八。日本栗原广太先生著的《尺八史考》一书，也曾引用了元和九年（814）林信胜著的《罗山文集》中的一段话："太宗以武功定天下，以文德绥海内，直乎承贞太平之乐也，而奏其乐舞必用尺八。"[28]

根据近五十年来我国音乐文物考古工作的发现与进展，形制

近似尺八的竖吹洞箫类乐器,早在汉代(前 206—220)已经出现,可参见音乐文物:

汉代吹笛俑	汉墓出土。佣高 24cm,笛长 14cm,外径 0.8cm,俑作尖顶冠,跽坐。右手在上,左手在下握笛,拇指在内,双手四指外露,笛管比较粗,吹口部有一斜面。
汉代吹笛俑	汉墓出土。俑高 18cm,笛长 9.6cm,外径 0.95cm,平冠,跽坐。右手在上,左手在下握笛,管身粗短,管口有一明显斜面[29]。
沛县乐舞画像石	汉墓出土。原石存左、中二部(右部残缺),左部为宾主拜谒场面;中部刻乐舞图,右侧一建鼓,一男一女击鼓起舞,左侧为瑟、竽、排箫、长笛[30]。

东汉时期(25—220),更有大量的与尺八形制非常近似的吹笛俑散见于蜀、豫等地。如:

东汉河南舞阳吹笛俑[31];
东汉四川内江吹笛画像石[32];
东汉重庆江北相国寺吹笛俑[33];
东汉四川奉节吹笛俑[34];
东汉四川磁器口吹笛俑;
东汉重庆江被董家溪吹笛俑[35];
东汉四川宜宾吹笛俑[36];
东汉四川遂宁吹笛俑[37];
东汉重庆涪陵北拱吹笛俑;
东汉重庆南岸吹笛俑[38];
东汉重庆鹅岭吹笛俑[39];
东汉四川江油三合吹笛俑等等[40]。

甘肃嘉峪关魏晋古墓的发掘,更为生动、逼真地描绘出长笛(尺八)与各种乐器组合合乐的生动场面。如:

嘉峪关魏晋1号墓中的宴饮奏乐图(曹魏,257),有2人持长笛与阮咸对奏。

3号墓中的奏乐图(西晋,265—316),有4人持竖箜篌、琴、琵琶、长笛演奏。

6号墓中的奏乐图(西晋),有2人持琵琶、长笛演奏,该图长笛形制,十节九目非常清晰,与目前泉州南音所用洞箫外形完全相同[41]。

另外,在甘肃酒泉丁家闸宴乐行乐图(386—439)中,伎乐一组。所持乐器有筝、琵琶(阮)、长笛、细腰鼓。其中长笛与今传之尺八非常明显地近似[42]。

隋末唐初(7世纪),酒泉西沟墓音乐画像砖中的合乐图,有横笛与长笛,其长笛亦与尺八外形一致[43]。

仅从以上音乐文物的发掘,可以推论洞箫类乐器中的尺八,早在汉代以至魏晋南北朝时期,已在我国四川、甘肃、河南、江苏等地的上层社会中传承,特别在四川省境内,传播范围是比较广的,但其文献记载,始于唐代。

(四) 箫

中国古代把编管边棱音乐器称箫,直到元代,在历史文献记载中,才明确地把编管竖吹边棱音乐器称排箫,把单管、竖吹、开管、边棱音乐器称箫。

在《元史·礼乐志》卷71中,出现箫的称谓,其含义不是指编管排箫,而是单管竖吹的箫:"宴乐之器,……箫,制如笛,五孔。"[44]同时,在《元史·礼乐志》卷67中,已明确地将编管箫称为排箫:"云和乐一部,……排箫四"。卷71:"登歌、排箫各一"[45]。《明史·乐志》中亦载:"大宴。……侑食乐:……排箫一……。""朝贺。……韶乐……排箫四……。"[46]

至此,回顾了洞箫类乐器称谓的发展历程,而这些在历史上的不同称谓,大多一直延续重叠应用至今。目前,民间亦保留了对洞箫类乐器的多种称谓,如笛、竖笛、尺八、洞箫、箫、箫管等等。

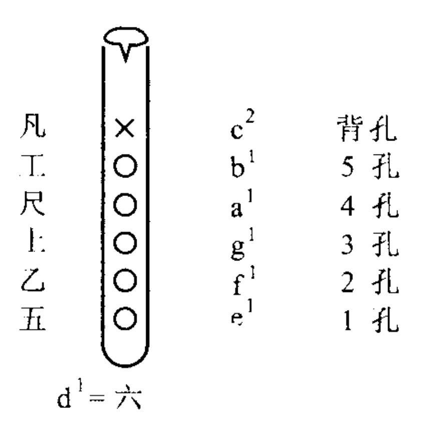
二、乐器简介

洞箫的形制：箫，以竹制管身，管身上开有6个音孔(前5后1)，管身上端开口，边缘削有一"V"形吹口。古制洞箫曾有膜孔，今不存。

洞箫调名与指法、谱字、调高的关系，各地演奏不尽相同。

从目前传承的箫曲分析归纳，明、清以来，江南一带洞箫的调名、指法、谱字与调高的关系如下：

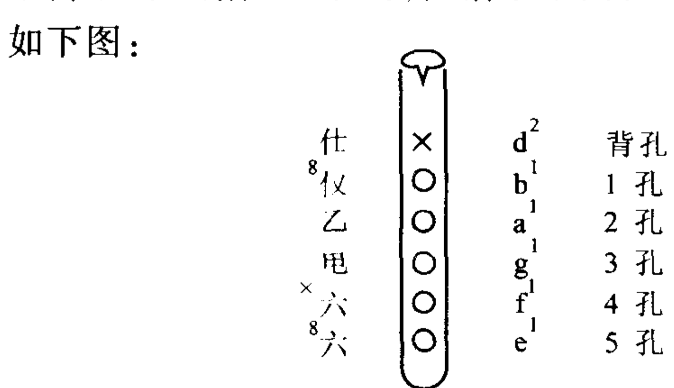
调　名	洞箫指法	谱字与调高(正宫调谱字)
正宫调	3孔作do	上=宫=G
六字调	2孔作do	乙=宫=F
凡字调	1孔作do	五=宫=♭E
小工调	筒音作do	六=宫=D
尺字调	背孔作do	凡=宫=C
上字调	5孔作do	工=宫=♭B
乙字调	4孔作do	尺=宫=A



福建南音的洞箫，其形制以及乐曲调名、谱字与江南一带传承的洞箫，有很大的不同。南音洞箫在形制上要求"十目九节"，管径

比较粗，传统定长要求为一尺八寸，与唐代尺八有着明显的渊源关系。福建南音洞箫孔序习惯，是从上往下排序，各音孔的音高与江南一带传承的洞箫是一致的，但谱字不同。

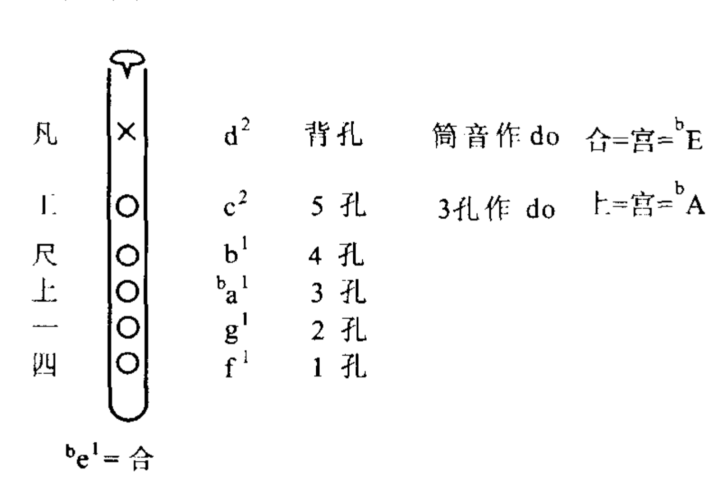
如下图：



管　门	洞箫指法	谱字与调高	音　阶
四空管	2 孔作 do	六=宫=F	F 宫正声调七声音阶
五空管	背孔作 do 3 孔作 do	尺=宫=C 士=宫=G	C 宫正声调八声音阶 G 宫正声调七声音阶
倍思管	筒音作 do	工=宫=D	D 宫下徵调七声音阶
五空四仪管	背孔作 do	尺=宫=C	C 宫正声调七声音阶

另外，河北保定中的洞箫曲，陕西、宁夏的洞箫曲，其调名、指法、谱字与调高关系，高一律。

如下图：



筒音为 d^1 的律高，与明代传承的太常笛的指法与调高是一致的，但调名不同；以筒音 d^1 为商音的调高，是福建南音的五空管管门，也是福建南音最有特点(同时也是学者争议最多的一个管门)、最富有历史文化内涵的一个管门；筒音为 $^\flat e^1$ 的律音，其传承地域正好是陕西、宁夏西北地域以及河北保定易县的十番(易县为清王朝墓葬陵园，易县十番原为宫廷传承的迎送皇宫大臣的仪式性音乐)，可能为唐燕乐律高——黄钟宫为"e"的遗制与变化。当然，也可能是明、清以来通行的正宫调、小工调体系的变化。这个问题需要与地方乐种宫调体系结合起来，深入分析研究。

三、洞箫音乐的演奏形式

洞箫类乐器在中国传统音乐文化中的应用范畴，可以说涉及社会功能的各个方面。除应用于各种仪式性音乐，如雅乐(祭祀音乐)、宗教音乐(主要是佛教乐舞)、各种宫廷仪典外，还广泛地应用于乐舞、百戏及民间器乐合奏之中。其主要表演形式有三种：独奏；琴箫合奏或琵琶(阮)、箫合奏；管弦乐队合奏。

最早见到关于洞箫类乐器的记载，是应用于宫廷雅乐，如前文《周礼·春官》卷 24 中所记载的"祴夏之乐"。历史文献中对洞箫类乐器的记载，大多涉及的是宫廷祭祀音乐、宴乐，民间与宗教中的应用涉及极少。

但随着文物发掘与考古工作的深入，特别是四川、重庆等地大量吹笛俑的出土，可知早在汉魏时期，洞箫作为声乐的一件伴奏乐器，早已在民间流传。

词是唐、五代兴起的一种配合音乐歌唱的新诗体，称曲子词。晚唐时，文人开始大量介入其填词创作工作，曲子词于晚唐、五代时走向繁荣，宋代达到极盛。配合曲子词的音乐主要是当时新兴的民间音乐、少数民族音乐及外国传入的音乐，同时包含有魏晋南北朝以来传承的清商乐。而曲子词音乐大多用洞箫等乐器来伴唱，如著名宋代词作家姜白石(约 1155—1221)就擅长洞箫演奏。其诗

《过垂红》曰:“自作新词韵最娇,小红低唱我吹箫。”宋沈义父《乐府指迷》中曾提到“按箫填谱”的作曲方法,并提到姜白石就是当时一位“按箫填谱”的作曲者。

金、元以后,曲子词的地位逐渐被戏曲音乐、说唱音乐所取代,洞箫为声乐演唱的伴奏形式也逐渐衰微。

目前存留的洞箫演奏形式仍然是三种。洞箫独奏、琴箫合奏(或二胡箫合奏,含以琴箫合奏形式为声乐伴奏)、民间器乐合奏(含以乐队形式为声乐伴奏)。

(一)洞箫独奏

洞箫独奏音乐虽然早在《晋书·桓宣传》中就有桓伊“善吹笛”的历史记载,但其独奏形式目前传承并不普遍。洞箫独奏音乐从目前收集的资料来看,主要流传在南方。近代上海著名的箫王孙裕德(1904—1981),著有《洞箫吹奏法》一书[47]。根据《中国民族民间器乐曲集成》所收集的曲目,传承于上海地区的箫曲主要有《妆台秋思》、《佛上殿》、《柳摇金》、《高山流水》等[48];传承于浙江地区的箫曲主要有《鹧鸪飞》、《高山流水》、《妆台秋思》、《开金锁》等[49];传承于湖南地区的箫曲主要有《上天梯》、《小一蓬松》、《潇湘八景》等[50];传承于山东地区的箫曲主要有《大金钱》、《苦中乐》等[51];传承于山西地区的箫曲主要有《苦中乐》、《麻鞋底》、《孟姜女哭长城》、《永寿庵》等[52];传承于宁夏地区的箫曲主要有《雁落沙滩》、《山坡羊》、《寄生草》、《三宝歌》、《满江红》等[53]。

(二)琴箫合奏

琴箫合奏演奏形式历史古老,从音乐考古发掘来看,至少在汉代已有这种形式存在。如:“四川彭山崖墓三伎乐石刻”,其中1人抚琴、1人吹箫、1人作舞[54]。琴箫合奏的形式一直传承至今,常演奏的曲目有《梅花三弄》、《秋塞吟》、《鸥鹭忘机》、《平沙落雁》、《普庵咒》、《关山月》、《长门怨》等[55]。箫与二胡合奏形式主要应用于江南丝竹音乐,代表性曲目有《中花六板》等。

（三）民间器乐合奏

洞箫在民间器乐合奏中的应用，主要是弦索乐与丝竹乐，如北方的弦索十三套，南方的江南丝竹、福建南音、潮州弦诗、客家汉乐、广东音乐等等。吹打乐合奏形式中洞箫运用得比较少，见于出版物的有江苏十番鼓。

洞箫在民间器乐合奏中的乐队组合形式：

弦索十三套[56]：笛、笙、箫、胡琴、提琴、琵琶、弦子、筝；代表曲目：《十六板》、《合欢令》。

上海丝竹乐[57]：笛、笙、箫、二胡、琵琶、三弦、扬琴、鼓、铃、板；代表曲目：《行街四合》、《中花六板》、《梅花三弄》。

浙江丝竹乐[58]：笛、笙、箫、管、二胡、琵琶、三弦、扬琴、筝、鼓、板；代表曲目：《行街》、《三六》、《云庆》。

湖南丝竹乐[59]：笛、箫、唢呐、二胡、大筒、低胡、三弦、月琴、云锣、鼓、铃、锣、小钞、二钞；代表曲目：《傍妆台》、《柳摇金》、《一蓬松》。

山东丝竹乐[60]：笛、笙、箫、二胡、琵琶、三弦、钱琴、碟子、酒盏；代表曲目：《柳摇金》、《小磨坊》、《脱谷记》。

湖北老河口丝弦[61]：箫、二胡、四胡、琵琶、三弦、扬琴、筝、月琴、八角鼓、板；代表曲目：《大起板》、《闺中怨》、《打雁》。

宁夏鼓吹乐[62]：笛、箫、管、唢呐、云锣、鼓、铃、板、小钹、大钹；代表曲目：《华严会》、《西方赞》。

河北保定十番[63]：笛、笙、箫、管、京二胡、二胡、提琴、低胡、四胡、琵琶、三弦、扬琴、月琴、云锣、鼓、点鼓、板、钹、镲、汤锣、二钞、金钟、玉响；代表曲目：《水龙吟》、《万年欢》、《春天歌》。

甘肃丝竹乐[64]：笛、箫、唢呐、板胡、二胡、低胡、琵琶、三弦、扬琴、鼓、板、梆子、木鱼、牙子、瓦子、小磁碟；代表曲目：《春雪秋雨》、《师翁跳绳》。

广东音乐（软弓组合）：箫、粤胡、椰胡、扬琴、月琴；代表曲目：《雨打芭蕉》、《平湖秋月》。

广东潮州弦诗：笛、箫、唢呐、提胡、二弦、椰胡、葫芦琴、琵琶、三弦、扬琴、筝、皮琴、鼓、板；代表曲目：《寒鸦戏水》、《平沙落雁》、《昭君怨》。

福建南音（上四管·洞管）：箫、二弦、琵琶、三弦、拍板；代表曲目：《梅花操》、《八骏马》、《四时景》、《百鸟归巢》。

广东汉乐（和弦索）[65]：笛、箫、提胡、头弦、月胡、琵琶、三弦、扬琴、筝、秦琴、月琴、鼓；代表曲目：《锦上添花》、《崖山哀》、《出水莲》。

十番鼓[66]：笛、笙、箫、小唢呐、板胡、二胡、托音二胡、琵琶、三弦、云锣、鼓、点鼓、板；代表曲目：《一封书》、《满庭芳》、《雁儿落》。

洞箫虽然在多种民间器乐合奏形式中应用，但真正在乐队编制中占重要地位的只有福建南音，而正巧只有福建南音的洞箫传承有唐代尺八的遗制，这点是很值得重视的。

洞箫音乐艺术在中国传统文化长河中已经生存发展了两千多年，为中华民族保存下了一笔珍贵的音乐文化遗产。

中国洞箫艺术不仅丰富了传统音乐文化，为中国传统音乐文化增添了奇异的光彩，而且在历史发展进程中具有特殊使命——穿梭于宫廷祭祀音乐、佛教乐舞音乐、文人雅士以及民间、民俗仪式音乐之中，成为沟通中华民族各种文化层次交往的渠道。洞箫艺术作为一名“音乐文化使者”，促进了西域文化与中原文化的交融，并构成了中华民族音乐文化与亚太地区音乐文化亲密交往的桥梁。

注　　释

① 汉马融《长笛赋》：“近世双笛从羌起。……京房君明识音律，故本四孔加以一。君明所加孔后出，是谓商声五音毕。”

② 宋陈旸《乐书》卷 130：“大横吹小横吹并以竹为之，笛之类也。律书乐图云：横吹，胡乐也，昔张博望（张骞）人西域，传其法于西京。”广州菊坡精舍

1876 年印本，P.11。

③ 长沙马王堆三号汉墓主为第一代轪侯利苍之子、第二代轪侯利豨之弟，死于公元 168 年(汉文帝前元十二年)。

④ 北宋沈括《梦溪笔谈》乐律(一)："唐之杖鼓，本谓之'两杖鼓'，两头皆用杖。今之杖鼓，一头以手拊之，则唐之'汉震第二鼓'也。明帝、宋开府皆善此鼓。其曲多独奏，如鼓笛曲是也。"

南宋周密《武林旧事》，天基圣节排当乐次(正月五日)……第七盏：鼓笛曲《拜舞六幺》。

⑤ 陈彦衡《旧剧丛谈》："北京皮簧初兴时，尚用双笛随腔，后始改用胡琴。今日所指唱者之正宫六字诸调，皆就笛而言。"

许九埜《梨园轶闻》："京剧本系昆曲。自变为乱弹后(即二簧)，胡琴亦随之兴起。咸同间(1851 — 1874)就有用双笛者，清润浏亮，非嗓音圆足者，不能按腔合拍，丝丝入扣，所谓丝不如竹，竹不如肉也。"

⑥ 甲骨文"龢"，即"和"。《尔雅、释乐》："大笙谓之巢，小者谓之和。"

⑦ 汉·应邵《风俗通》："竽，……管三十六簧也，长四尺二寸；今二十三管。"《宋书·乐志》："宫管在中央，三十六簧曰竽；宫管在左旁，十九簧至十三簧曰笙；其他皆相似也。"

⑧ 战国时期《韩非子》："和，竽也者，五声之长者也。故竽先，则钟瑟皆随；竽唱，则诸乐皆和"。

⑨ 《韩非子·内储说》："齐宣王使人吹竽必三百人，南郭处士请为王吹竽，宣王说之，禀食以数百人。宣王死，湣王立，好一一听之，处士逃。"

⑩ 《长沙马王堆三号汉墓出土乐器——琴、瑟、筑、竽、笛》，见《乐器科技简讯》1975 年第三期。

⑪ 唐段安节：《乐府杂录》，《中国古典戏曲论著集成》(一)，北京中国戏剧出版社 1959 年版，P.49。

⑫ 唐樊绰：《蛮书校注·蛮夷风俗第八》，向达校注，北京中华书局 1962 年版，P.210。

⑬ 清田雯编：《黔书》，载贵州古籍集粹《黔书·续黔书·黔记·黔语》，贵州人民出版社 1992 年版，P.20。

⑭ 《周礼·春官》疑为周公旦所制，汉哀帝时刘欣（公元前 6 年即位）校书整理补充。

⑮ 摘自《十三经注疏》(上)P.801，中华书局影印 1980 年版。

⑯ 杜子春(约前 30—约 58),东汉河南缑氏(近河南偃师南)人。注《周礼》今佚。清马国翰《玉函山房辑佚书》辑有《周礼杜氏注》二卷。

⑰ 郑玄(127—200),东汉北海高密(今属山东)人,字康成。汉代经学集大成者,称"郑学"。整理古代经典颇有贡献。

⑱ 摘自《十三经注疏》(上),《毛诗正义》卷 2—3,P.308。

⑲ 见《中国音乐文物大系·河南卷》第 740 册,《古今图书集成·经济汇编·乐律典》卷 122,笛部,P.5,中华书局影印。

⑳ 元脱脱等撰:《宋史·乐志》卷 129,中华书局点校本,P.3010。

㉑ 宋陈旸:《乐书·乐图论·雅部》卷 122,P.5—6。

㉒ 马融(79—166),东汉右扶风茂陵(今陕西兴平东北)人,字季长。博学宏通,曾注《周易》、《尚书》、《毛诗》、《三礼》、《论语》、《孝经》、《老子》、《淮南子》等典籍,已散佚。清马国翰《玉函山房辑佚书》、黄奭《汉字堂丛书》有辑录。

㉓ 载《古今图书集成·经济汇编·乐律典》卷 122 笛部,中华书局影印,P.5。

㉔ 载《风俗通义校释》,声音第六《笛》,吴树平校释,天津人民出版社。

㉕ 载《宋书·乐志》卷 19,梁沈约撰。北京中华书局点校本,P.558。

㉖ 载《旧唐书·吕才传》,北京中华书局点校本,P.2719—2720。

㉗ 陈旸《乐书》,广东菊坡精舍 1876 年刻本。

㉘ 见鲁松林撰:《尺八初探》,载《泉州历史文化中心》南音研究专辑之二,泉州历史文化中心办公室编印,1985 年版,P.15。

㉙ 见严福昌、晓宗第主编:《中国音乐文物大系·四川卷》,大象出版社 1996 年版,P.235。

㉚ 见王子初主编:《中国音乐文物大系·江苏卷》,大象出版社 1996 年版,P.288。

㉛ 见赵世纲主编:《中国音乐文物大系·河南卷》,大象出版社 1996 年版,P.209。

㉜ 见严福昌、晓宗第主编:《中国音乐文物大系·四川卷》,大象出版社 1996 年版,P.201。

㉝ 见严福昌、晓宗第主编:《中国音乐文物大系·四川卷》,大象出版社 1996 年版,P.216。

㉞ 见严福昌、晓宗第主编:《中国音乐文物大系·四川卷》,大象出版社 1996 年版,P.219。

㉟ 见严福昌、晓宗第主编:《中国音乐文物大系·四川卷》, 大象出版社 1996 年版,P.220。

㊱ 见严福昌、晓宗第主编:《中国音乐文物大系·四川卷》, 大象出版社 1996 年版,P.222。

㊲ 见严福昌、晓宗第主编:《中国音乐文物大系·四川卷》, 大象出版社 1996 年版,P.223。

㊳ 见严福昌、晓宗第主编:《中国音乐文物大系·四川卷》, 大象出版社 1996 年版,P.235。

㊴ 见严福昌、晓宗第主编:《中国音乐文物大系·四川卷》, 大象出版社 1996 年版,P.238。

㊵ 见严福昌、晓宗第主编:《中国音乐文物大系·四川卷》, 大象出版社 1996 年版,P.239。

㊶ 见郑汝中、董玉祥主编:《中国音乐文物大系·甘肃卷》, 大象出版社 1998 年版,P.242、P.243、P.245。

㊷ 见郑汝中、董玉祥主编:《中国音乐文物大系·甘肃卷》,P.255。

㊸ 见郑汝中、董玉祥主编:《中国音乐文物大系·甘肃卷》,P.248。

㊹ 载《元史·礼乐志(五)》卷 71,P.1772。

㊺ 载明宋濂等撰辑:《元史·礼乐志(一)》卷 67,北京中华书局点校本, P.1683。

㊻ 载清张廷玉等撰辑:《明史·乐志(一)》卷 61,北京中华书局点校本,P. 1506。

㊼ 孙裕德著:《洞箫吹奏法》,上海文艺出版社 1980 年版。

㊽ 李民雄主编:《中国民族民间器乐曲集成·上海卷》, 人民音乐出版社 1993 年版,P.33—36。

㊾ 马骧主编:《中国民族民间器乐曲集成·浙江卷》,中国 ISBN 中心 1994 年版,P.32—45。

㊿ 孙渊主编:《中国民族民间器乐曲集成·湖南卷》,中国 ISBN 中心 1996 年版,P.1114—1142。

51 张凤良主编:《中国民族民间器乐曲集成·山东卷》, 中国 ISBN 中心 1994 年版,P.1455—1457。

52 刘恒之主编:《中国民族民间器乐曲集成·陕西卷》, 人民音乐出版社 1992 年版,P.866—870。

㊼ 刘同生主编:《中国民族民间器乐曲集成·宁夏卷》, 中国 ISBN 中心 1995 年版,P.49—54。

㊽ 见孙裕德著:《中国音乐文物大系·四川卷》, 上海文艺出版社 1980 年版。

㊾ 中国艺术研究院音乐研究所、北京古琴研究会编:《古琴曲集》,人民音乐出版社 1982 年版,P.51、P.93、P.152、P.250、P.235、P.208、P.271、P.272。

㊿ 曹安和、文彦:《弦索十三套》第 1 册,音乐出版社 1955 年版;第 2、3 册,音乐出版社 1962 年版。

57 见李民雄主编:《中国民族民间器乐曲集成·上海卷》, 人民音乐出版社 1993 年版、P.256。

58 马骧主编:《中国民族民间器乐曲集成·浙江卷》,中国 ISBN 中心 1994 年版,P.251。

59 孙渊主编:《中国民族民间器乐曲集成·湖南卷》,中国 ISBN 中心 1996 年版,P.1165。

60 张凤良主编:《中国民族民间器乐曲集成·山东卷》, 中国 ISBN 中心 1994 年版,P.1305。

61 史新民主编:《中国民族民间器乐曲集成·湖北卷》, 中国 ISBN 中心 1994 年版,P.1153—1156。

62 张凤良主编:《中国民族民间器乐曲集成·山东卷》, 中国 ISBN 中心 1994 年版,P.267—270。

63 王杰主编:《中国民族民间器乐曲集成·河北卷》,中国 ISBN 中心 1997 年版,P.1023—1232。

64 郝毅主编:《中国民族民间器乐曲集成·甘肃卷》,中国 ISBN 中心 1997 年版,P.430—435。

65 袁静芳编著:《民族器乐》,人民音乐出版社 1997 年版,P.306,P.325,P.335。

66 杨荫浏、曹安和合编:《苏南吹打曲》,音乐出版社 1957 年版,P.19—20。

第二章　二胡、板胡、马头琴音乐

第一节　二 胡 概 述

擦奏弦鸣乐器二胡，是现代的名称，过去民间多称它为南胡、胡琴、嗡子等(胡琴往往又是多种擦奏弦鸣乐器的总称)。

一、历史沿革

根据史料的记载分析，胡琴类乐器的前身可能是唐代出现在我国北方兄弟民族奚部落中的奚琴[1]。奚、嵇同音通假，当时亦写作嵇琴[2]。该乐器是用竹片在两弦之间擦弦而发音的[3]，其形制琴杆、琴筒均比现在的二胡短小，没有千斤。

宋代，教坊伶人徐衍在嵇琴上已掌握了多把位的演奏，说明当时嵇琴已具有一定的演奏水平和艺术表现力[4]。与此同时，在我国西北兄弟民族中出现了用马尾弓擦奏的马尾胡琴[5]。元代，蒙古族已在祭祀、军队里面普遍地使用了胡琴[6]，在甘肃敦煌榆林窟第10窟中的元代飞天，也已有了手持胡琴的演奏图像。明代，从《麟堂秋宴图》卷中所使用的胡琴来看，已经是卷颈龙首、马尾琴弓夹于二弦中擦奏，有了千斤，与今天的二胡形制已很相近了。

一千多年来，擦奏弦鸣乐器在我国不断地演变、发展，明、清时期，随着戏曲音乐、说唱音乐、民间乐种的兴起与繁荣，胡琴得到更为广泛的流传[7]。各类形制的胡琴，如皮膜类的二胡、京胡、京二胡、软弓京胡、根卡、粤胡、四胡、坠琴、中胡、大胡等，板面类的板胡、椰胡、二弦等等，不仅成为戏曲音乐、说唱音乐、舞蹈音乐以及民间弦索乐、丝竹乐、鼓吹乐、吹打乐中不可缺少的伴奏、主奏乐器，而且

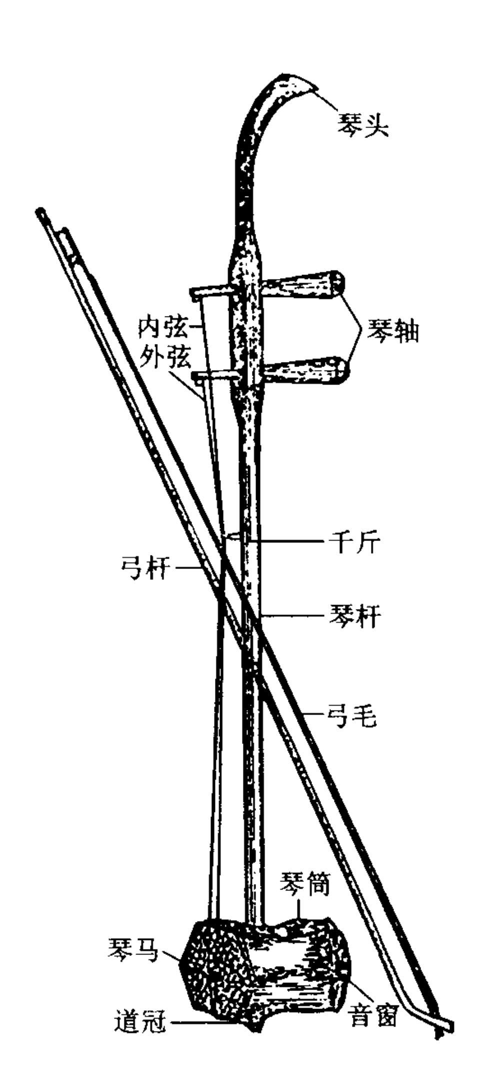
在独奏艺术上也有了新的发展。20世纪上半叶，在民间传承的二胡曲已有《虞舜薰风曲》(周少梅传谱)、《汉宫秋月》(民间乐曲，蒋风之演奏谱)、《花欢乐》(民间乐曲，蒋风之演奏谱)、《云庆》(江南丝竹)、《中花六板》(江南丝竹)、《三宝佛》(民间乐曲)等多首。

20世纪，在五·四运动新文化思潮的影响和推动下，卓越的民间音乐家华彦钧和杰出的民族音乐革新家刘天华对二胡演奏艺术的发展做出了创造性的贡献。

二、乐器简介

二胡的形制：二胡由琴杆、琴轴、琴筒、琴弦、千斤、琴马、琴弓等主要部位组成。琴杆、琴轴、琴筒均以坚硬的红木或楠木制作。琴筒为二胡的共鸣箱，有六角形、圆形、椭圆形等多种。琴筒一端为音窗，一端蒙以蛇皮或蟒皮，上置琴马，张二弦(过去用丝弦，今多用钢丝弦或金属缠弦)。在琴马与琴轴间系有千斤，以控制有效弦长的音高。马尾琴弓夹于两弦之间擦奏。

二胡各部位名称：



二胡的音域和定弦：二胡一般采用五度定弦，民间音乐中惯用两种弦。一种弦法是用丝弦中的中弦与老弦，叫做托音胡琴。小工调定弦为：$g—d^1$(或 $a—e^1$)，宫=D，弦法为 sol—re 弦；正宫调定弦为：$g—d^1$，宫=G，弦法为 do—sol 弦。另一种弦法是用丝弦中的子弦与中弦，叫做主音胡琴，定弦为：$d^1—a^1$。

主音胡琴传统调名、弦法和现代通用调名对照如下：

传统调名	现代通用调名	首调唱名弦法
正宫调(二　簧)	G	sol — re
小工调(反二簧)	D	do — sol
六字调(西　皮)	F	la — mi
尺字调	C	re — la
乙字调	A	fa — do
上字调	♭B	mi — si
凡字调	♭E	si — ♯fa



（托音胡琴音域）　　（主音胡琴音域）

江南民间吹打乐曲和地方戏曲(如锡剧、扬剧、沪剧)中应用托音胡琴的情况比较普遍。20 世纪 20 年代,戏曲界有两位著名的京胡琴师,号称南、北陈。北陈叫陈彦衡,南陈叫陈公坦(号以履),都擅用托音胡琴。无锡天韵社社长吴畹卿以及无锡道士演奏苏南十番鼓、十番锣鼓时也都用托音胡琴。由于托音胡琴用弦较粗,演奏时旋律较主音胡琴挺拔粗犷,厚重洪亮,技术上掌握亦比较困难,但在江南民间音乐中有着深厚的传统演奏基础，民间音乐家华彦钧就是演奏托音胡琴的杰出代表。江南丝竹乐用主音胡琴,如江阴民间音乐家周少梅就用这种胡琴演奏,主音胡琴音色较柔和细腻,噪音较托音胡琴易控制些。刘天华向周少梅学习二胡演奏艺术后,就把主音胡琴的定弦法带入高等学府并在专业音乐队伍中传授继承下来。

目前，专业演奏一般都用主音胡琴(定弦为 d^1—a^1)，演奏华彦钧作品及其他民间音乐作品时，将定弦临时调低或变换乐器。

第二节　民间音乐家华彦钧的二胡艺术

民间音乐家华彦钧(1893—1950)，小名阿炳，江苏无锡东亭小泗房人。

华彦钧的父亲华清和（无锡洞虚宫道观偏殿雷尊殿的当家道士)是他的第一个启蒙教师。华清和具有较深的民族音乐素养，精于道教音乐，会演奏多种民族乐器，其中笛子演奏得最好，被人称为“华笛”。华彦钧从小受到父亲的严格训练，十三四岁时，已经向他的父亲学会鼓、笛子、二胡、琵琶等多种民族乐器的演奏，并且掌握了梵音的演唱。十五六岁时，已具有较高的演奏技巧，成为无锡道教界一名出色的乐师。

1918 年左右，华清和去世，华彦钧继为雷尊殿的当家道士。随着年龄的增长与艺术上的成熟，他不满足于已掌握的道教仪轨音乐，又利用各种途径拜了不少道士与民间艺人为师，广泛地接触和深入地学习了当地的民间音乐，特别是江南一带的民间歌曲和地方戏曲音乐，奠定了华彦钧艺术创造的深厚基础。

华彦钧三十多岁时，因病双目失明。时人多称他为“瞎子阿炳”。由于社会动乱、生活无着，华彦钧开始了流浪卖艺生涯，他的大部分器乐作品亦创作于这个时期。“九·一八”、“一·二八”事件后，在全国掀起的抗日救亡运动影响下，华彦钧经常在无锡崇安寺等地演奏救亡歌曲，编唱时事新闻等。流浪卖艺生涯，使他大量地接触到江苏南部的民歌小调、丝竹乐、吹打乐、锡剧等民间音乐，对他的创作提供了大量新鲜而生动的素材。华彦钧饱尝了人间的辛酸痛楚，受尽了权势们的欺压凌辱。个人生活的苦难遭遇和民间艺人的低下地位，使他的情感与社会底层的劳动人民更加接近，这对华彦钧的艺术创造和风格特点的形成有着重要的影响。杰出的民

间音乐家华彦钧正是在中华民族受到深重的灾难，统治阶级极端腐朽的半封建半殖民地的社会条件下，在历史悠久的民间音乐陶冶中，创造出了他那代表民族文化优秀传统，寓意深刻、动人心弦的艺术珍品。华彦钧遗留下来的器乐作品有二胡曲3首，琵琶曲3首。

一、华彦钧的二胡作品

华彦钧遗留给后世的二胡作品只有《二泉映月》、《听松》、《寒春风曲》3首。

“二泉”是无锡市惠泉山的名胜游览地，全名是“天下第二泉”，游人络绎不绝，是华彦钧经常卖艺的地方。

《二泉映月》约创作于20世纪30年代末，作品以景托情，在抒情、恬美的诗样的意境里，流露出作者对黑暗社会的愤懑不平，表达了对无情的现实生活的沉思，寄托了对生活的热爱和憧憬。

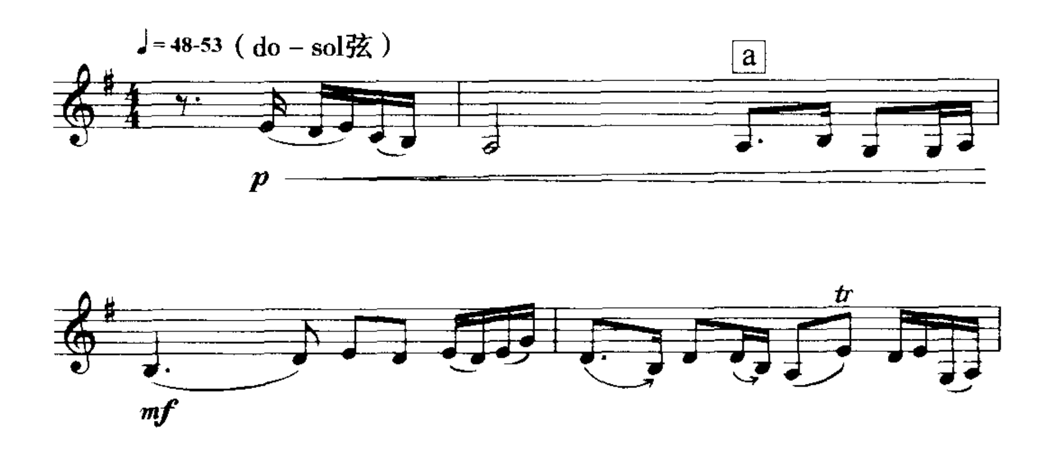
《二泉映月》共有六段，是单一形象的变奏曲式。

乐曲的引子以轻微的但又是非常吸引人的音调作为开端，旋律的切分引入和迂回下行，有如内心思绪万千的无限感慨和叹息。

音乐主题由3个乐句组成。

例31：二胡曲《二泉映月》第一段

华彦钧曲

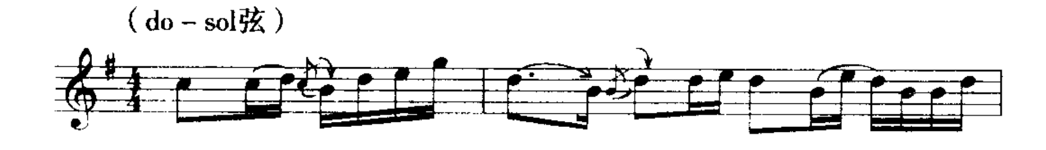




第 1 乐句[a]的旋律宁静、平稳，是一个沉思的、倾诉性的乐句。第 2 乐句[b]突然以强的力度，翻高八度的旋律，奏出了明亮有力、奋发向上的短句，有如情绪的一个爆发。强劲的弓法，多变的节奏，显示了乐曲独特的旋律个性。这一乐句是主题性格的一个重要部分，每次主题变奏时，它几乎都保持了原型，不进行大的变化。第 3 乐句[c]是第 1 乐句在高音区的发展和变化。乐曲以变换不定的重音，独特的演奏指法，特别是力度的急骤对比，使旋律铿锵有力，富于变化，寓意深刻，进一步抒发了作者难以平静的思绪，达到段落的高潮。这一乐句具有极大的展开潜力，在以后各次变奏中，这一乐句得到充分的发展，如在第四次变奏中，第 3 乐句作了较大的发展变化，反复强调了全曲的最高音，以简练的手法，把乐曲推向高潮：

例 32：二胡曲《二泉映月》第五段片段

华彦钧曲





这里的音乐高亢有力，铿锵如金石之声，表露了作者内心深处无法抑制的激情。艰难的生活，悲惨的身世，无情的打击，残酷的现实，这一切反映在华彦钧的作品里不是悲观懦弱、颓丧消沉，而是深邃的思索、愤懑的反抗和热切的探求。作者以战斗的姿态和乐观的精神对待他的艺术创造，这正是其作品中最积极最可贵的地方。

《二泉映月》不是一般的写景的乐曲，而是借景抒情，寓情于景。乐曲深刻地揭示了华彦钧的内心世界，在一定的程度上反映了生活在旧社会最底层的劳动者的沉重呻吟和倔强不屈的性格，具有深刻的社会现实意义。

华彦钧的另一首二胡曲《寒春风曲》，约创作于 20 世纪 20 年代末。作品以冬去春来的意境，表现了作者对未来生活的展望和探求。旋律刚劲、明朗，色彩多变，艺术风格独特、新颖。乐曲亦为单一形象的变奏曲式。

例 33：二胡曲《寒春风曲》第一段





第 1 乐句[a]一开始就在二胡的高音区，以极强的力度奏出激奋人心的旋律，这突发的、异常强劲的音乐，有如对美好前景的强烈追求和渴望。第 2 乐句[b]旋律的急速下降，造成段落内情绪的急剧变化和对比。这种旋律进行的个性特点，在华彦钧器乐作品中是有代表性的，这正是作者内心极不平静的表露。

《寒春风曲》较多地应用调式变化的色彩来丰富旋律的表现能力，如乐曲第三段高潮时的旋律进行：

例 34：二胡曲《寒春风曲》第三段片段

华彦钧曲





由于强调 re 音，特别是变宫音 si 的出现，显示了向上五度调性游移的旋律特征，使音乐的情绪豁然开朗，具有新的推动力，乐音清新明亮，富有生机。

《寒春风曲》的旋律虽有一部分与《二泉映月》相似，但全曲仍不失其独特的个性、风采和意境。

在抗日战争的烽火年代，华彦钧的《听松》一曲问世了。根据作者自己讲，这首乐曲是描写宋朝时，金兀术被岳飞打得走投无路，十分狼狈地跑到惠泉山脚下，伏在听松石上，心惊肉跳地倾听宋朝兵马追击的情景。但在这首曲子的音乐中，听不出对这段故事情节的具体描写。作者实际上是借用岳飞追击金兀术的历史故事，表现他自己的抗日爱国的思想以及在残酷的民族压迫、阶级压迫下，对黑暗势力的斗争精神。

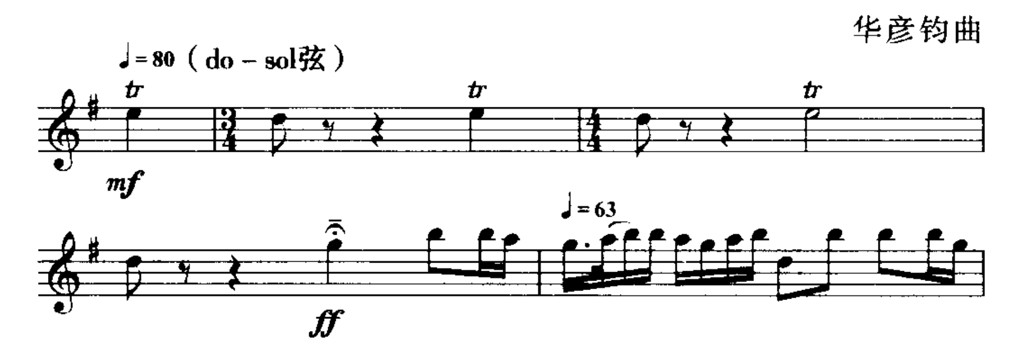
《听松》由引子、尾声及三个段落联缀组成。

乐曲引子一开始就以猛烈的冲力，坚实铿锵、激奋奔放的音调，一浪高过一浪的磅礴气势展开了全曲的乐思。

《听松》第一段旋律是战斗性的号角声，分解和弦式的旋律进行使乐曲具有强烈的时代战斗气息。

例 35：二胡曲《听松》第一段

华彦钧曲





《听松》第二段旋律大量地应用了切分节奏音型，形成了不断推动旋律向前发展的动力。音调挺拔，旋律跌宕，气势逼人，扣人心弦。乐句的变奏展开，一环紧扣一环，全段旋律迸发的激情，有如昂然耸立、不畏风暴的青松，有如一泻千里、奔腾不息的洪流。

例 36：二胡曲《听松》第二段片段

华彦钧曲



《听松》一曲气势宏伟，意境深刻，结构短小精干，艺术构思新颖独特。在当时黄色小调、舞场音乐风靡一时的江南城镇，《听松》的问世，更是难能可贵。

如果说《二泉映月》、《寒春风曲》是发自内心深处的、悲愤交集的抒情音诗，那么《听松》则是热血沸腾、气势磅礴、波涛汹涌的一支战歌；如果说《二泉映月》、《寒春风曲》是对现实生活的怨诉和探求，那么《听松》则是在残酷的现实面前，以战斗的姿态对生活作出的有力回答。它是人民群众爱国主义、英雄主义思想在艺术创造中的生动体现。

华彦钧的生活遭遇是非常悲惨的，而他却以乐观的精神，顽强的意志，唱着社会最底层人民的战歌。他的演奏和演唱，深受当地人民的喜爱。

华彦钧的二胡作品是现实主义的，他以鲜明的爱憎感情反映了一定的社会生活，表现了人民某些方面的思想感情和生活风貌。他的艺术活动(包括他的演唱艺术)，在当时的历史条件下，具有一定的反帝、反封建的现实意义。

二、华彦钧二胡作品的艺术特点

(一) 旋律特点

华彦钧二胡作品的旋律是在江南民间音乐基础上发展起来的。华彦钧当时不仅对江南丝竹大都娴熟，江南流行的小曲也大部分能唱，这给他的器乐曲创作提供了大量新鲜而生动的原始材料。如《二泉映月》的主题旋律与无锡民歌、戏曲有着比较密切的联系。但华彦钧创作的旋律决不是这些音调的简单组合，而是以极大的创造性区别于当时当地的民间音乐。

江南民间音乐的旋律线，以级进、小的跳进占主导地位，形成波浪式的旋律进行特点，节奏比较平稳，旋律流畅婉转、柔和饱满、清新秀丽，以抒情性的作品见长。这与江南一带优美清润的水乡自然风光和人民的语言音调有着密切的关系。

在华彦钧的二胡作品中，旋律的进行在保持江南民间音乐波浪式旋律线的基础上，根据乐曲内容的需要，作了很大的改造和出新。

它首先表现在乐句内大跳音程的运用上。《听松》第二段音乐，虽然旋律线基本上是波浪式进行，但由于中间插入了五度、七度的跳进，加上八度跳进的旋律甩尾，使平柔的旋律顿生棱角，表现了奋发激昂的感情。

又如《听松》的第一段音乐，这段旋律可能是吸收了流行于城镇的比较洪亮雄壮、富于战斗步伐的号音音调及小鼓的节奏音型，并与传统的五声音阶很自然地糅合在一起，非常富有特色。其中特别是大六度音程的应用，别具特色，使二胡这件古老的民族乐器奏出了铿锵、豪放的号角声，赋予旋律以鲜明的时代战斗气息。

其次，华彦钧二胡作品旋律线的特点，还表现在乐句之间的旋律线大幅度变化。在我国民族民间音乐中，特别是较古老的民歌和民间器乐曲中，一般旋律线的发展，以下行的趋向较为多见，华彦钧则在江南民间波浪式旋律线的基础上，运用了旋律线大幅度的直线上升和下降，表现了对传统旋法进行和演奏法上的大胆突破。

如《二泉映月》第一段音乐中，各乐句之间的旋律衔接特点如下：

第 1 乐句[a]，旋律起始音为 a，最高音为 b^1，结束音为 g；

第 2 乐句[b]，旋律起始音为 g^1，最高音为 b^1，结束音为 d^1；

第 3 乐句[c]，旋律起始音为 d^2，最高音为 g^2，结束音为 d^2。

各乐句之间以八度的跳动相衔接。第二段第 1 乐句旋律起始音为 d^1，与第一段旋律亦形成八度的衔接关系。

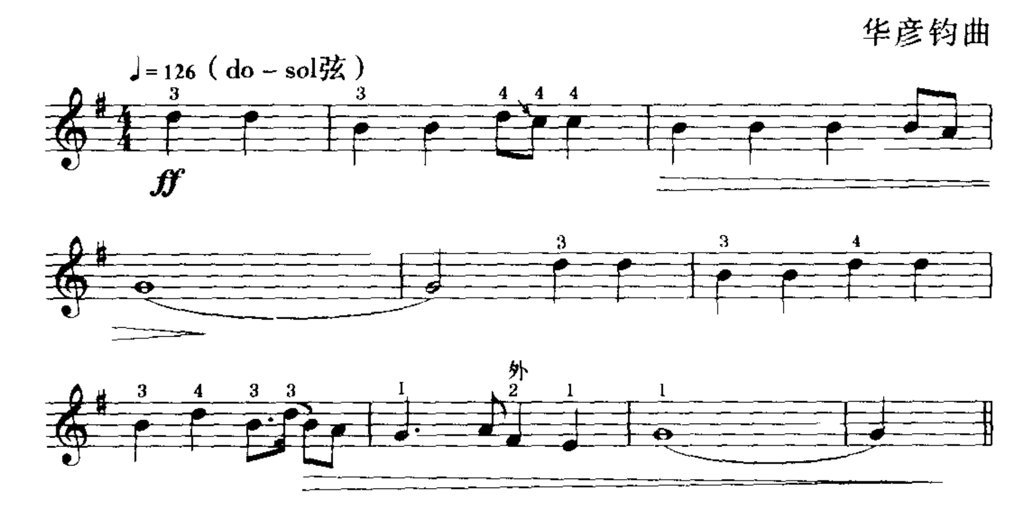
《听松》第二段乐句之间的旋律连接，也具有这样的特点。从以上阐述可以看出，在华彦钧二胡作品的旋律中，乐句之间旋律线的上升是多么急骤，他根据二胡各把位音色和表现力的不同，非常严谨地、有层次、有逻辑地展开乐思。而作为这种旋律线急速上升的“对抗力量”，则是在段落重复时旋律线的直线下降，如《二泉映月》各段落之间旋律线的变化，第一段至第五段都是下行八度的衔接关系（$d^2 \rightarrow d^1$ 或 $g^1 \rightarrow g$），特别在乐曲高潮第五段接乐曲结束的第六段时，旋律线的变化是两个八度。在激奋的抒发后，形成情绪的

转折，有如低沉的内心吟唱，是无限深沉的。这种阶梯式的旋律上升和直线的跌落，是华彦钧在民间音乐旋律基础上进行的大胆创造。这种突破正是为了在乐曲中表达他强烈的感情和极不平静的内心巨澜所需要的。

华彦钧二胡作品旋律线的特点还表现在旋律中曲首高音的应用。

例 37：二胡曲《听松》第三段

华彦钧曲



以上片段突破江南民间器乐旋律最高音一般伴随着高潮（或段落中的小高潮）出现的常规，使旋律气势宏大、刚健有力、感情强烈。

第三，华彦钧二胡作品旋律的节奏安排细致、严谨。《二泉映月》节奏总的布局是平稳的、规整的，从头至尾是$\frac{4}{4}$节拍。但旋律内部的节奏音型安排则是激荡而富于推动力，精巧而具有个性。如主题的第 2 乐句 8 拍的旋律就有 6 种节奏音型：



在乐曲高潮处，安排了全曲独一无二的节奏音型：



创造了强烈的艺术效果，结尾的节奏安排造成曲终情未收的艺术意境。

而《听松》一曲节奏总的布局则是不平稳的、动荡的、急骤多变的，各段之间形成鲜明的对比。

最后，在调式方面，华彦钧3首二胡作品采用的是以五声音阶为基础的宫调式、徵调式。这是无锡当地民间音乐中最常见的两种调式。华彦钧在调式的功能、色彩的运用上也是很有特点的。

1. 同主音宫、徵调式交替

华彦钧在《听松》的引子、尾声部分，应用了这种调式交替的手法。

例38：二胡曲《听松》引子





华彦钧在二胡作品中还应用了民间常见的变宫为角的手法（即原调变宫音转为新调中的角音，上五度移宫），形成全曲一种独特的调式布局。

《听松》全曲调式布局：

〔引子〕	〔一〕	〔二〕	〔三〕	〔尾声〕
D宫→D徵	G宫	G宫	G宫	D徵→D宫

这里有两种宫、徵调式交替，一是同主音宫、徵调式交替，如引子、尾声部分；一种是同宫系统的宫、徵调式交替（D徵→G宫），如引子和第一段以及第三段和尾声的衔接处。这种布局，使旋律造成不稳定的、动荡的情绪，促使乐思的展开，乐曲结束时又使人感到乐思波涛汹涌，尚未终止。

华彦钧还特别注意在高潮中安排调式交替所产生的旋律推动作用。如《听松》的第二段由于变宫音si的反复出现，形成乐句内同主音宫、徵调式的交替色彩，使旋律富于发展的动力，加深了旋律在高潮时的表现力。

2. 旋律中其他调式色彩的应用

华彦钧的二胡曲，在旋律重复、变奏时，往往变动或强调某几个音，使旋律具有调式色彩的变化。如《听松》尾声第3小节清角音fa在强拍、次强拍的连续出现，使旋律有到下五度移宫的游移感，增添了旋律激荡不安的感觉。

又如《二泉映月》各段中第2乐句在四、五、六段重复时，第3拍仅改变一个音（由do变为re），则使乐曲由于强调徵调式的上五度音而更具开阔、明朗的色彩。

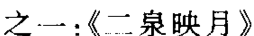
(二) 演奏特点

华彦钧的二胡演奏细腻深刻、潇洒磅礴、感人至深。他的民间音乐修养广博,二胡演奏技巧精湛高超,在当时是无与伦比的。

华彦钧的二胡作品演奏弓法以短弓见长,多一字一弓。音量饱满,坚实有力,这与托音胡琴的定音和经常在室外演奏有关。华彦钧二胡连弓用得不多,但极有特点,他吸取戏曲音乐中弦乐的运弓方法,往往是由弱拍进入强拍,形成弓法上的切分进行和延留进行。

华彦钧二胡作品弓法演奏实例。

例 39:华彦钧二胡曲弓法特点





这种弓法应用破坏了原节拍有规则的力度律动,增添了旋律流动、激奋的情绪。

华彦钧二胡作品演奏指法的特点是民间演奏中定把滑音的应用,即演奏时左手始终是放在二胡的第二把位上。因此,表现在二胡第一、三把位上的旋律则多用滑音演奏,其中特别是食指、中指滑音的应用,在丰富旋律的韵味,加深旋律的感染力方面具有重要的意义。

如《二泉映月》食指滑音的应用,旋律“g^3”不用四指,使旋律增添动荡感,高潮更为激奋(例 40 之一)。

《听松》里弦食指的应用，在音调高亢、有如奔腾急流似的旋律中形成音色、音区、演奏上的对比（例 40 之二）。

《寒春风曲》结束时无名指滑音的应用，有特殊的稳定作用（例 40 之三）。

《寒春风曲》中指滑音的应用，配合里弦柔和、深沉的音色，表现内心的压抑、不平，获得极独特的艺术效果（例 40 之四）。

华彦钧二胡作品指法演奏实例。

例 40：华彦钧二胡曲指法特点



华彦钧突破江南民间的演奏习惯，开创与吸收了新的演奏技巧，在弓法、指法把位上均创造性地发展了民间二胡演奏艺术。

华彦钧的二胡作品内容深刻，结构严谨，艺术新颖，演奏上注重“功夫（技术）与神韵（表现能力）”的高度结合，敢于创新，作品具有较高的思想境界和艺术情趣。

华彦钧是我国民间音乐的继承者、革新者和创造者，不愧为我国杰出的民间音乐家。

第三节 民族音乐家刘天华的二胡艺术

“五·四”时代优秀的民族器乐作曲家、革新家刘天华(1895—1932),江苏省江阴县人,出身于知识分子家庭。刘天华的音乐生活是从少年时期参加常州中学军乐队开始的,1915 年以后,在常州中学任教期间,开始广泛地学习江南民间音乐。如向民间音乐家周少梅学习二胡、琵琶,向江南崇明派琵琶演奏家沈肇洲学习全部《瀛州古调》,到河南学习古琴,并在家乡收集流行于江南一带的笛曲、吹打、锣鼓等。1922 年到北京大学音乐传习所等四所院校教授二胡、琵琶,除继续坚持对民间音乐的学习外(如学习三弦拉戏、收集民间锣鼓及整理戏曲音乐等),还钻研了西方作曲技术理论与小提琴、钢琴演奏技术。

刘天华的一生,经历了资产阶级旧民主主义革命的最后十几年和新民主主义革命的最初十三年。早期,他受到资产阶级新学思潮的启蒙,以后又受到“五·四”运动新文化思潮的影响。因此,他主张艺术“要顾及一般民众”。正如同“五·四”新文化运动中所提出的“平民文学”口号一样,在当时的历史条件下,“一般民众”和“平民”,还只能限于城市小资产阶级和一部分资产阶级知识分子,但这种朴素的民主思想,在“五·四”时期是具有一定积极、进步的社会意义的。刘天华承认艺术的社会作用,主张艺术是人们思想的反映,认为音乐是“人人必备的一种养生工具”,并提出要有“唤醒一民族的灵魂的音乐”。刘天华的一生怀抱着发展祖国民族音乐文化的宏愿,他以极大的魄力提出“必须一方面采取本国固有的精粹,另一方面容纳外来的潮流,从东西方的调和与合作之中,打出一条新路来”⑧。刘天华在艺术观上有独到的见解,注重实践。在事业上,富于刻苦顽强、坚忍不拔的战斗精神,走过了一段富于创造性的艺术历程。

刘天华艺术观中民主性、科学性的思想,是在“五·四”新文化

运动下产生的，代表着“五·四”时期一部分知识分子要求变革的进步思想和积极进取的民主精神。

一、刘天华的二胡作品

刘天华二胡作品在深厚的民间音乐文化基础上，巧妙地吸取西方音乐某些作曲技法与演奏技巧，成功地表现了他所处时代追求进步的知识分子思想、情绪、生活和要求，表现了刘天华高度的民族自尊和爱国主义思想。他的器乐作品大多旋律新颖生动，手法朴实简练，个性鲜明感人。

刘天华创作了10首二胡曲，从表现意境和情绪来看，其作品可以归纳为三类。

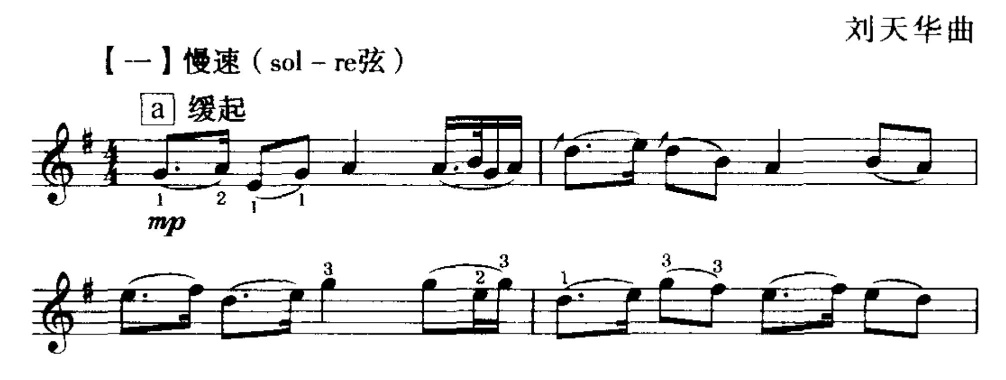
第一类二胡作品，表现了对现实的不满、苦闷、彷徨以及对未来的探索、追求、向往。如《病中吟》、《悲歌》、《苦闷之讴》、《独弦操》。

《病中吟》(1915年初稿、1918年定稿)原名《安适》，即“人生向何处去的意思”。乐曲表现了“五·四”运动前夕一部分要求进步、要求变革的知识分子在黑暗和彷徨苦闷中探寻出路、挣扎奋斗的愤懑情绪。全曲在一定的程度上映现了整个社会的灾难，提示了对于黑暗现实的不满，有一定的斗争精神。

《病中吟》是刘天华的处女作，也是他的重要代表作品之一。全曲分三个段落。

第一段为主题呈示，复乐段。

例41：二胡曲《病中吟》第一段





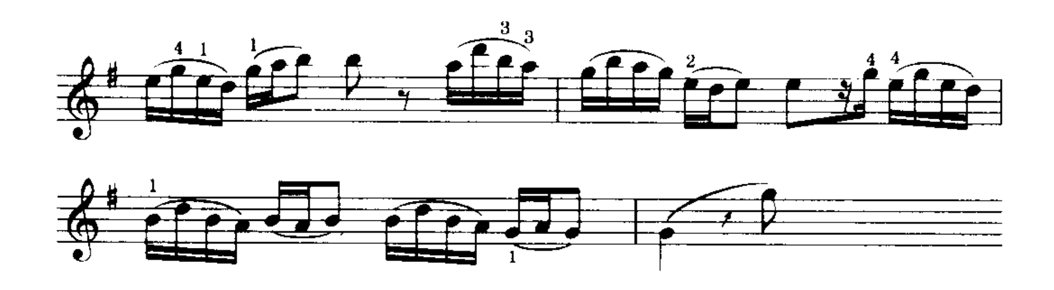
第 1 乐句[a]在结构上的特点，是由 4 个不断向上发展的乐逗组成，旋律呜咽婉转、郁闷深沉，表现了不安于黑暗现实的努力探求、挣扎。第 2 乐句[b]的旋律与第 1 乐句闯入衔接，一开始就出现了七度、六度的跳进，旋律连贯而激情，起伏较大，情绪急切，与第 1 乐句形成一定的对比，表达了作者寻求光明出路的不平静的心情。乐段反复时，第 1 乐句素材作了较多的压缩。第 2 乐句则扩充了旋律中大跳的进行，发展了激昂奋发的乐思。第 4 乐句以大调性的终止与第 2 乐句小调性的终止对比呼应，结束主题的呈示。

《病中吟》第二段，应用第一段中的素材加以发展，造成两个对比的旋律特点，表现更为急切和较为坚定的斗争意志。

例 42：二胡曲《病中吟》第二段片段

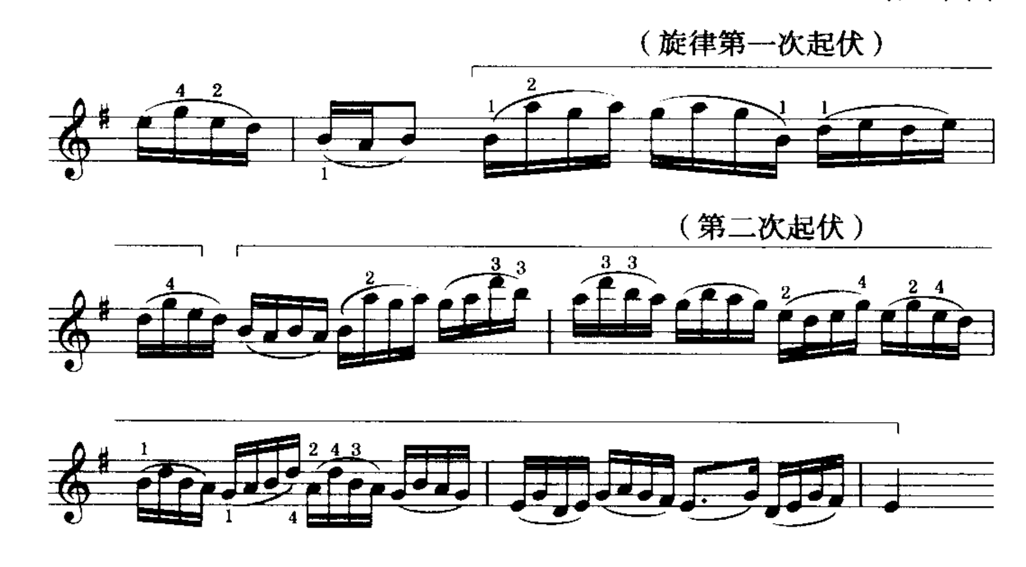
刘天华曲





例 43:二胡曲《病中吟》第二段片段

刘天华曲



《病中吟》第三段是第一段部分旋律的再现。

《病中吟》作为刘天华的第一个器乐作品,在调式对比转换上虽然沿用西方最常见的大、小调体系,但刘天华已经注意到在五声音阶旋律基础上巧妙地安排"fa"、"si"两个音。如"si"音最常见的旋律进行是"do→si→la"经过音的形式;"fa"音最常见的旋律进行是"mi→fa→mi"装饰音的形式,处理上很有特色。在曲式结构上刘天华是近代音乐史上第一个借鉴西方带再现的三部曲式结构原则进行民族器乐曲创作的作曲家,全曲具有"A、B、A"的结构特点,这种应用和借鉴丰富了传统民族器乐曲的创作,是很有意义的尝试。但在借鉴的同时,刘天华在旋律展开上仍是采用民间音乐中常见的核心音调的重复变奏和自由延伸的手法。

第二类二胡作品,是对自然的赞美,对生活的热爱。如《空山鸟

语》、《月夜》、《良宵》、《闲居吟》。

《空山鸟语》(1918 年初稿,1928 年定稿) 以生机勃勃的旋律,展现出深山幽谷中群鸟欢鸣、生气盎然的景象。作品在传统旋律基础上结合专业创作技巧加以发展。结构完整,曲意清新活泼,富有诗意。乐曲表达了作者对大自然的热爱和对光明的向往。

全曲除引子、尾声外,由五个段落组成。

引子运用装饰音和八度的旋律跳进, 配合力度与速度的微妙变化,展现出深山幽谷、空旷寂静的意境。

第一段的 4 个乐句以起、承、转、合的结构布局特点呈示主题。

例 44:二胡曲《空山鸟语》第一段

刘天华曲



第三、四、五段是乐曲的展开部分,它以各种手法有层次地展开,表现了百鸟鸣啼的生动意境。如第三段用轮指及空弦音烘托旋

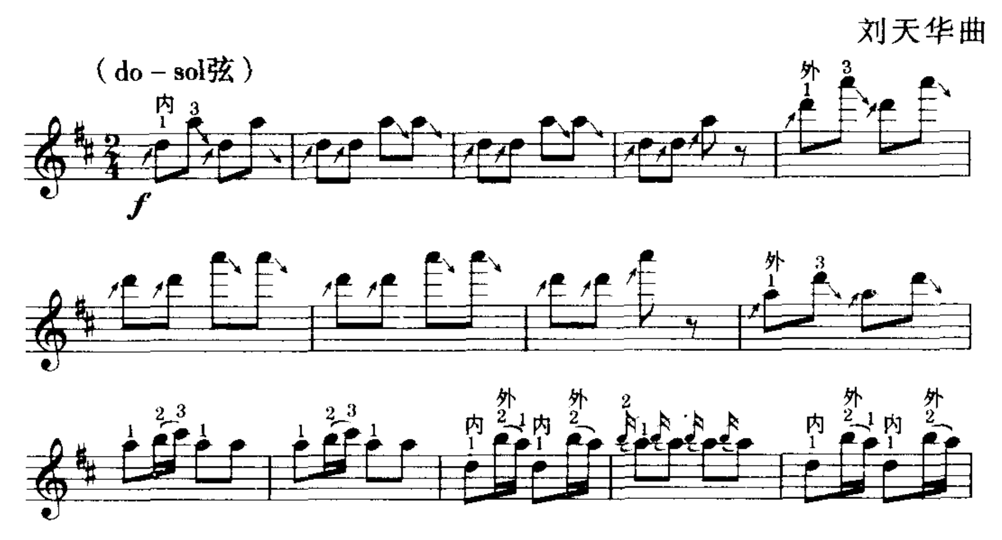
律的手法；第四段用大滑音的演奏，使情绪得到了进一步的发展，特别是大三和弦的分解进行，使情绪更加活跃、欢快。

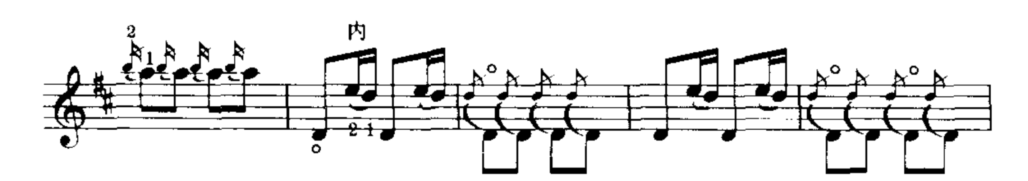
例 45：二胡曲《空山鸟语》第四段



第五段则是大量应用大滑音，内、外弦音色对比、模进等手法，使音乐达到高潮。

例 46：二胡曲《空山鸟语》第五段片段





《空山鸟语》在曲式结构上采用民间器乐常见的多段体形式。速度沿用民间音乐由慢板开始(引子)→中板(一、二、三段)→快板(四、五段)的递进原则。在演奏技巧上把传统的装饰音、垫音、滑音与钢琴的轮指手法相结合。在旋律上,以五声音阶为基础的进行与大三和弦的分解进行相结合,演奏技巧上具有一定的难度。全曲形象鲜明,旋律生动,意境新颖,富于强烈的艺术感染力。该曲的问世,使二胡这件古老的乐器面目焕然一新。

第三类二胡作品,是对社会进步和事业发展的追求、展望以及对未来的信心。如《光明行》、《烛影摇红》。

在发展民族音乐的艰苦奋斗历程中,《光明行》(1931)一曲表现了刘天华对未来生活的信心和展望,是"五·四"时代一首少有的进行曲风格的民族器乐作品。

《光明行》由引子、尾声和四个段落组成,全曲由两个主题段落的循环和发展构成。

第一段出现主题 A。

例 47:二胡曲《光明行》主题 A

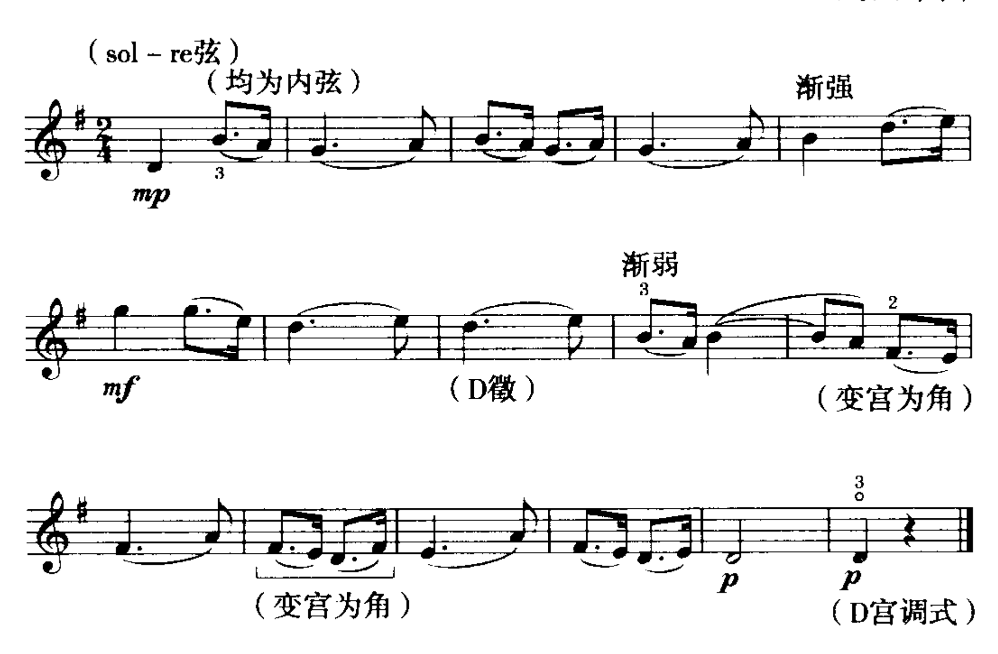


主题 A 旋律刚劲豪壮，节奏性强，弓法有力，充满着信心和力量，具有强烈的进行曲风格特点。在旋律反复时，变宫音的运用，具有到上五度方向的调式变化，较多附点音符与顿弓的运用，使旋律更加富于生气。

第二段出现主题 B。

例 48：二胡曲《光明行》主题 B

刘天华曲

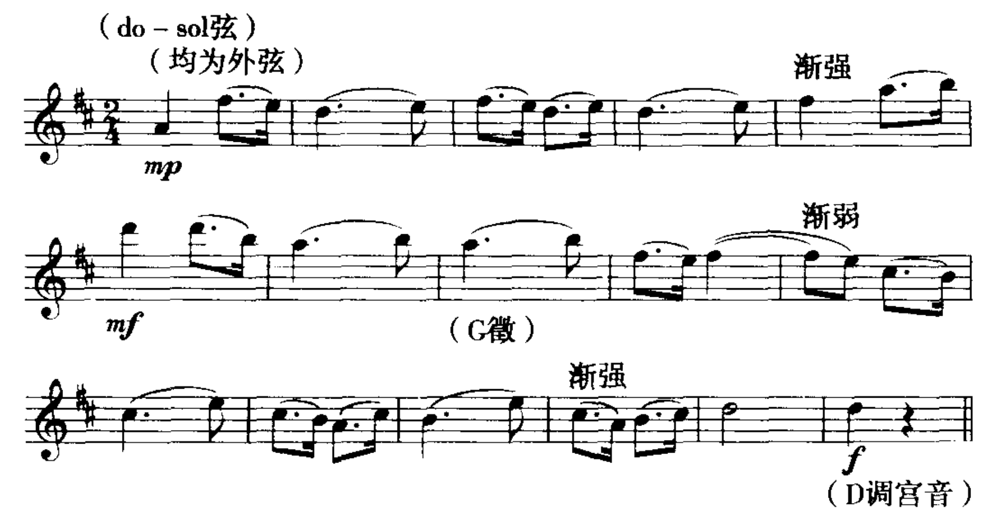


主题 B 一开始就在乐曲原调的上四度调上出现，上下句虽然都落在“sol”音上，但下句由于变宫音的出现而形成上下句同主音徵、宫调式交替色彩。全段旋律都用内弦演奏，旋律连贯柔和，富于歌唱性，具有内在的激情和积极进取的气魄，与主题 A 在性格上形成较大的对比，从不同角度展现了乐曲的主题思想。

主题 B^1 在反复变奏中应用民间戏曲二簧、反二簧的器乐演奏特点，即应用乐器不同弦法的演奏，形成旋律移宫变调，使乐曲在不同的调性上展现，造成新颖开阔的意境，加深乐曲的感染力。特别在旋律结束处，把变宫音处理为七声音阶的导音，旋律在渐强的趋势中有力地结束在 D 大调上，造成明亮坚定的效果。

例 49:二胡曲《光明行》主题 B 的第一次变奏

刘天华曲



刘天华把传统调式转换手法(即主题 B 变宫音“si”解决到“la”、“sol”)与七声音阶中导音解决到主音(主题 B[1] 导音“si”解决到“do”)的不同方法,很自然地在一个段落里协调地结合起来,是大胆而成功的。

第三、四段是乐曲的展开部分。第三段运用主题 A 的旋律派生而成,运用不同音区的模进和调性的多次转换,象征着浩浩荡荡的行进行列和追求光明的潮流。

第四段运用主题 B 的骨干旋律发展而成。

尾部再现主题 B 的全部旋律,用颤弓演奏,造成强烈的气氛,在高潮中结束全曲。

《光明行》是刘天华的优秀作品之一。刘天华在我国民族音乐传统习用的循环变奏(两个主题的变奏)的曲式结构基础上,采用西方带再现的三部曲式结构特点,加强了乐曲结构的严整性。

《光明行》的曲式结构布局:

引子

[A] 第一段 主题 A 及其变奏

  第二段 主题 B 及其变奏

[B] 第三段 主题 A 的派生

第四段　主题 B 的派生

[A]　第一段　主题 A 再现

第二段　主题 B 再现

[尾声]　　主题 B 变奏

在旋律上，应用大三和弦分解进行的特点，在使用中巧妙地加上三度间音，使旋律既有进行曲的雄伟气势，又有鲜明的民族音调亲切感。

在演奏手法上把民间用不同弦法演奏而达到移宫变调的方法，应用在一首乐曲中，为后人创作又打开一条思路。特别是尾声大段落颤弓手法的应用，恰到好处。

二、刘天华二胡作品的艺术特点和他对二胡艺术发展的贡献

刘天华是"五·四"时期维护本民族的尊严、热爱自己祖国文化的爱国主义音乐家。他的一生，对民族音乐的贡献是多方面的，特别是在二胡艺术的发展方面。

(一) 刘天华是我国近现代音乐史上创立专业二胡学派的奠基人

二胡虽然早已在我国民间广泛流传，但在创作和实践中，使二胡这件乐器由民间状态开始走上专业的道路，却是刘天华的功绩。

早在 1928 年 2 月，刘天华就在《音乐杂志》上谈了自己注重并发展二胡这件乐器的缘由，对社会上一般对二胡轻视的传统旧观念进行了反议和批评。他说："……自来很少有人将它作为一件正式乐器讨论过，这真是胡琴的不幸。然而环顾国内：皮簧、梆子、高腔、滩簧、粤调、川调、汉调以及各地小曲、丝竹合奏、僧道法曲等等，哪一种离得了它。它在国乐史上可与琴、琵琶、三弦、笛的位置相等。要是它自身没有点小价值，哪得到此地位？

有人以为胡琴上的音乐，大都粗鄙淫荡，不足登大雅之堂。此诚不明音乐之论。要知音乐的粗鄙与文雅，全在演奏者的思想与技术及乐曲的组织，故同一乐器之上，七情俱能表现，胡琴又何能例

外？”

刘天华不仅是为二胡这件民间乐器大鸣不平，更重要的是提出了音乐艺术的价值和高低，不在乐器，而在作品和演奏。因而，刘天华下了大功夫，为二胡这件乐器，创作了10首独奏曲，47首练习曲。继王心葵之后，在高等音乐学府里为二胡这件民间乐器争得一席地位，使这个所谓“不能登大雅之堂”的乐器参加了专业的音乐会，并教授了不少二胡学生，使民间中主音二胡的演奏方法在专业队伍中传承下来，为二胡教学的系统化、科学化迈开了第一步。

（二） 刘天华是我国近现代音乐史上第一个运用民族音乐创作技法，同时吸取西方音乐进步因素的专业的民族器乐作曲家、革新家

我们仅从刘天华留下来的10首二胡作品中，可以总结出他在创作上的继承、革新和创造。

1. 在作品曲式结构方面

刘天华二胡作品段落内部多连绵不断，一气呵成；在段落之间多以变奏和核心音调展开手法贯穿全曲，音乐发展大多是递进的，乐曲高潮往往在尾部和最后一个段落。这与民间演奏由慢至快，最后在热烈中结束全曲的传统习惯有着明显的渊源关系。在曲式结构上刘天华更多的是应用不带再现的三段体结构，如《除夜小唱》、《苦闷之讴》、《独弦操》、《烛影摇红》，以及多段体结构，如《闲居吟》、《空山鸟语》等等。他是我国近现代音乐史上，第一个借鉴西方三部曲式结构原则进行民族器乐创作的专业音乐家。但在借鉴的同时，刘天华非常注重乐曲的传统特色，总是在传统音乐形式的基础上赋予乐曲以新的因素。如《病中吟》、《光明行》等。

2. 在作品旋律创作方面

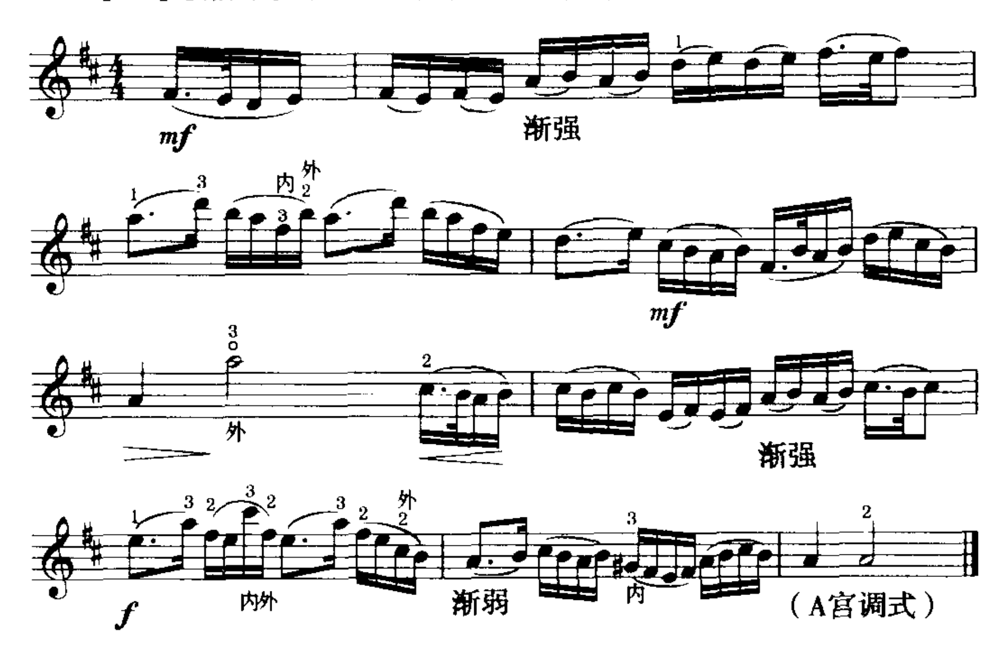
在作品旋律的调式调性方面，刘天华的创作在五声、七声音阶基础上，除应用大、小调关系的特点外，已经开始注意到民间音乐中应用变宫为角和以凡代宫的移宫变调手法。变宫为角以原调变宫音“si”为新调的角音，如《光明行》、《良宵》、《月夜》、《闲居吟》等

乐曲；以凡代宫即以原调凡音“fa”为新调的宫音，如《苦闷之讴》等乐曲。这种民间的调式、调性转换或游移的手法特点，取得了良好的艺术效果。

例 50：二胡曲《闲居吟》第二段片段

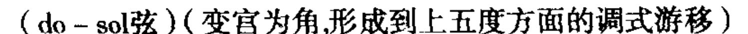
刘天华曲

【二】较前略快（do－sol弦）（变宫为角，有如旋律上五度移宫）



例 51：二胡曲《良宵》第二段片段

刘天华曲





例 52:二胡曲《月夜》第三段片段

刘天华曲



例 53:二胡曲《苦闷之讴》第二段片段

刘天华曲



在二胡作品旋律线的进行上，刘天华除应用民间器乐曲中最常见的四度、五度、小七度、九度的跳进外，大六度的应用是很新颖的。特别是大三和弦的分解进行在许多乐曲中都有应用，它的价值不仅是引进新的因素，更可贵的在于安排得巧、结合得好，既有民族特点，又有新的时代气息。

在二胡作品的旋律发展手法上，除大量应用民间的变奏、核心音调贯穿手法外，模进手法的应用，$\frac{3}{8}$、$\frac{12}{8}$节拍的大胆尝试以及类似华彩段落的安排，都表现了刘天华在创作上不断革新和进取的精神。

在二胡各把位旋律创作特点方面，刘天华认为"胡琴上有所谓三把演奏法，为时尚未久，大约从三弦、琵琶等乐器上蜕化而来。以前用中、下二把者，大都将上把之音翻高一均或两均罢了。若利用各把之音色特制曲谱者，未之前闻。此《月夜》、《除夜小唱》二曲，乃就各把的音色优点而作，故在中把者不可易为上把，在上把者不可易为下把，必一一照谱中所注指法演奏，方得曲中意味。"(《音乐杂志》,1928.2）关于二胡旋律各把位的演奏，刘天华是有新的设想的，他认为"胡琴上分三把，是很不精密的，并且不能尽其所长，我以为至少可以七把，多则十二把。以后有暇，当另文专论之。"(《音乐杂志》,1928.2)可惜刘天华在二胡演奏技术改进上的这一设想，还未能实现就已经去世。但他在二胡的三个把位上，以核心音调贯穿的手法，探索创作了别具一格的二胡作品《月夜》、《良宵》。

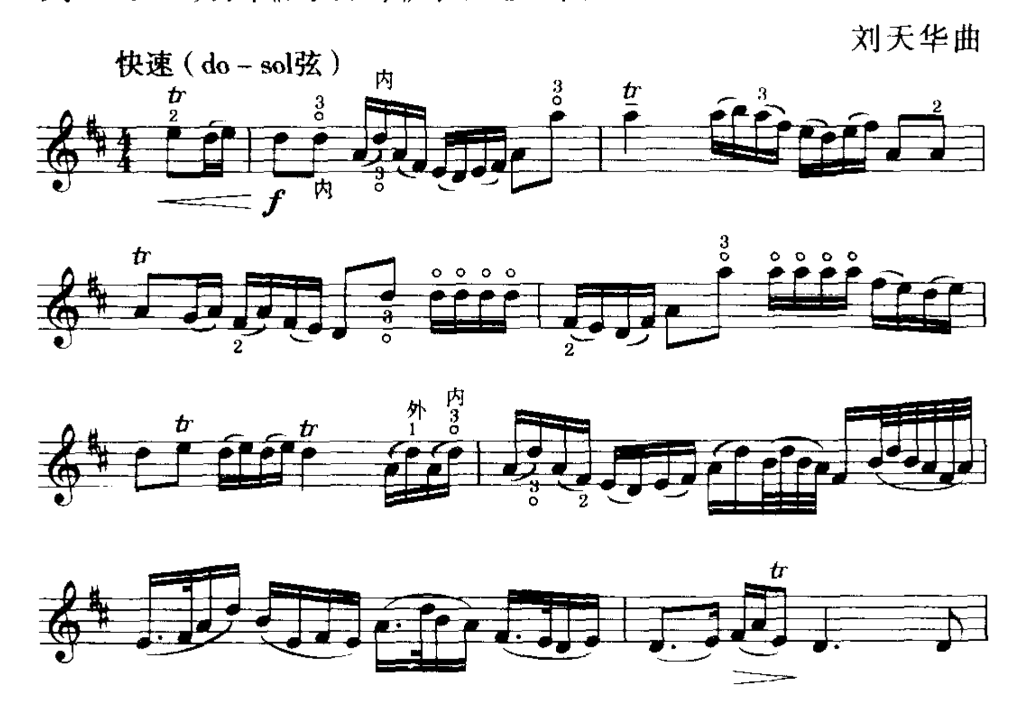
如《良宵》第一段旋律在上把，音乐流畅柔美，浑厚如歌；第二段旋律在中把，音乐明亮刚劲，激情有力；第三段旋律主要在下把，音乐高亢锐利，华彩多姿。作品显示出刘天华在传统器乐上的深厚修养和创作上对民族风格的革新与探求。

3. 在二胡演奏技巧发展方面

右手在传统分弓、连弓基础上，借鉴了小提琴的顿弓、颤弓演奏手法，丰富了二胡的表现能力。

左手在传统吟、揉、绰、注和倚音、垫音的基础上，又借鉴了钢琴轮指手法，以丰富二胡的演奏。刘天华认为中国弦乐器传统“散、按、泛”三声的演奏特点，“以泛音最为清越，若弃而不用，未免可惜。”因此，在二胡作品《闲居吟》中首次运用了泛音演奏，“造成几处深远清妙之意境，为胡琴别开一生面。”（《音乐杂志》，1928.10）

例 54：二胡曲《闲居吟》第四段片段



刘天华可能依据宋代沈括著作《梦溪笔谈》中所提到的“稽琴一弦格”的历史记载，或受小提琴曲《G 弦上的咏叹调》的启发，创作了 20 世纪 30 年代的“二胡一弦格”《独弦操》。

刘天华创造性地提高和发展了二胡这件乐器的独奏能力，对二胡艺术的发展有重大的推动作用。

刘天华是“五·四”时期一位注重自己民族的尊严，热爱自己祖国文化的爱国主义音乐家。他在短暂的一生里，以全部精力从事民族音乐的整理、研究、创作、教学、演出等活动，在继承与发展民族民间音乐问题上有着自己独到的、科学的见解，其观点至今仍具有积极的现实指导意义。刘天华的一生注重苦干，注重实践，是一位对中国当代民族音乐发展做出重要贡献的现实主义音乐家。

第四节　当代二胡艺术

一、概述

中华人民共和国成立以来，二胡独奏艺术的发展，无论在作品题材的广度、深度还是在演奏技巧、风格特性等方面，其衍变速度均是迅猛的。在作品方面，内容焕然一新，除有一部分是整理、移植、改编民间传统乐曲外，大部分是表现新社会的生活、风貌的，不少作品形象生动，个性突出，艺术上富于感染力。这些作品在发展传统的演奏技巧上，在借鉴西洋作品技术方面，都有不同程度的出新和创造，具有本民族独特的风格和特点。如整理改编的乐曲《河南小曲》(刘明沅曲)、《梆子风》(项祖英编曲)、《江河水》(黄海怀移植)、《秦腔主题随想曲》(鲁日融编曲)、《一枝花》(张式业改编)等。根据声乐作品移植改编的作品有《洪湖人民的心愿》(闵惠芬改编)、《子弟兵和老百姓》(晨耕、唐诃编曲)、《北京有个金太阳》(蒋才如编曲)等。在二胡作品创作方面，20 世纪 30 年代已有《怀乡行》(陆修棠曲)等乐曲；50 年代民间音乐家孙文明(1928—1968)创作的乐曲有《流波曲》、《弹乐》(又名《弹六》)、《四方曲》、《人静安心》、《送听》、《夜静箫声》、《春秋会》等多首。其他创作的优秀二胡作品有《小花鼓》(刘北茂曲)、《拉骆驼》(曾寻曲)、《山村变了样》(曾加庆曲)、《赶集》(曾加庆曲)、《湘江乐》(时乐濛曲)、《在草原上》(朴东升曲)等；60 年代初期有《豫北叙事曲》(刘文金曲)、《三门峡畅想曲》(刘文金曲)、《赛马》(黄海怀曲、沈和群改编)等；70 年代，亦出现有《忆亲人》(蒋才如曲)、《奔驰在千里草原》(王国潼、李秀琪曲)、《江南春色》(宋昌耀、马熙林曲)、《山乡邮递员》(程辉庭曲)、《战马奔腾》(陈跃星曲)、《草原新牧民》(刘长福曲)等一系列比较好的作品；80 年代以来，二胡作品有了更大的发展，优秀的作品有《丝路随想》(齐惟进曲)、《蓝花花叙事曲》(关铭曲)、《新婚

别》(张晓峰、朱晓谷曲,闵惠芬订弓指法)、《红梅随想曲》(吴厚元曲)、《第一二胡狂想曲》(王建民曲，邓建栋订弓指法)、《莫愁女幻想曲》(何占豪曲)等。

20世纪80年代,刘文金创作的二胡协奏曲《长城随想》,是对二胡音乐交响性创作的一个新的尝试与探索。作品以二胡特有的抒情、深沉气质,古朴、苍劲而又富于东方色彩的民族神韵,跌宕起伏的旋律与乐队交相呼应;以古老长城的博大、壮观、坚韧与苍劲,展现出民族的奋进精神。这部作品对当代二胡演奏艺术的发展与探索,具有较大的推动力。关于二胡作品创作中对交响性手法探索的优秀作品还有《红梅随想》、《第一二胡狂想曲》、《莫愁女幻想曲》等。

二、作品选介

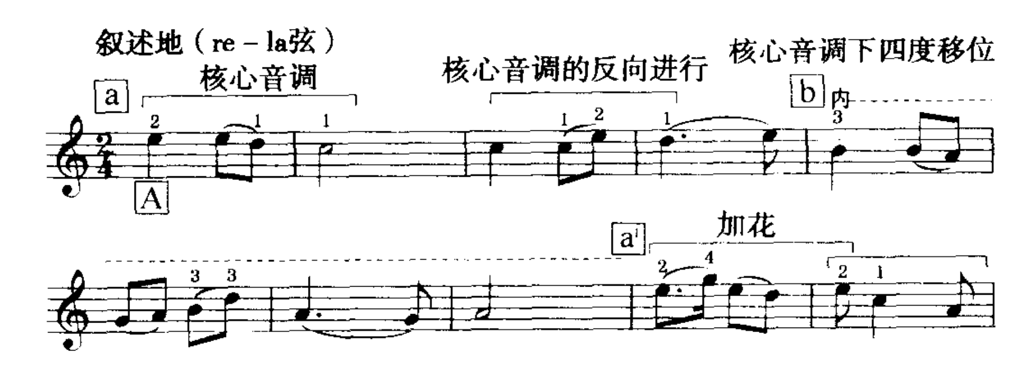
《豫北叙事曲》(刘文金曲)：作品叙述了豫北地区人民过去的痛苦生活和中华人民共和国成立以后的喜人变化，并展现了对未来美好生活的追求向往。乐曲激情豪放,曲调亲切感人,旋律发展具有鲜明的民族特点和浓厚的地方色彩，是中华人民共和国成立以来反映农村题材的一首优秀二胡独奏曲。在当时,也是在民族器乐创作上探索洋为中用、推陈出新比较成功的一个作品。

全曲分四个段落,复三部曲式。

第一段应用单三部曲式呈示主题：

例55:二胡曲《豫北叙事曲》第一段主题

刘文金曲




b
B
内
外
a2
A1
更深情地
a3
激情向往地
渐慢

第二段情绪激奋，感情酣畅淋漓，炽热欢腾，与第一段叙述、回忆性的主题形成鲜明的对比。

例 56：二胡曲《豫北叙事曲》第二段主题

刘文金曲



主题展开，应用了加花变奏、垛句、反复递减等手法，达到乐曲的高潮。

例 57：二胡曲《豫北叙事曲》第二段片段

刘文金曲

（do－sol弦）



第二段由于节奏活泼，调式色彩不断游移变化，多种民间音乐展开手法的交替运用，使音乐不停顿地急促地向前发展，情绪热烈

欢腾，高昂豪放，激动人心。河南戏曲音乐拖腔手法的应用，使乐曲别具浓郁的河南地方色彩。

第三段是华彩性的段落，该段落应用主题核心音调的自由伸展，并配合一定难度的二胡演奏技巧，进一步展示了作品的乐思。

第四段再现第一段主题，由于乐曲速度加快，力度加强，旋律线动荡较大，音乐宽广，很有气势，使情绪由原来对苦难生活的回忆转为欢畅舒展，再一次达到乐曲的高潮。

《豫北叙事曲》的艺术特点主要有以下几个方面：旋律写作方面，全曲在塑造叙事性的主题和热烈奔放的主题上形象生动。第一段叙事性主题展开应用了较稳定的加花变奏手法，第二段欢腾热烈的主题在旋律展开上应用民间吹打乐中常用的对句、垛句、反复减缩的手法，但在应用上不落俗套，使民间色彩、地方风格与时代气息很好地结合起来。因此，旋律的展开活泼新颖，独具一格。作品在借鉴西方作曲技巧方面，较好地与民族风格特点结合起来。如在调式、调性安排上，在音乐的呈示、展开、高潮、再现各段的布局上，素材精练、严谨，发展层次清晰，获得较好的艺术效果。另外，乐曲充分挖掘了二胡的演奏技巧和表现潜力，对二胡各音区及里外弦音乐对比应用选择、对二胡弓法的合理应用，下了一定的功夫。这首乐曲对 50 年代末、60 年代初二胡演奏技巧的发展以及丰富二胡的音乐表现能力等，起了重要的推动作用。

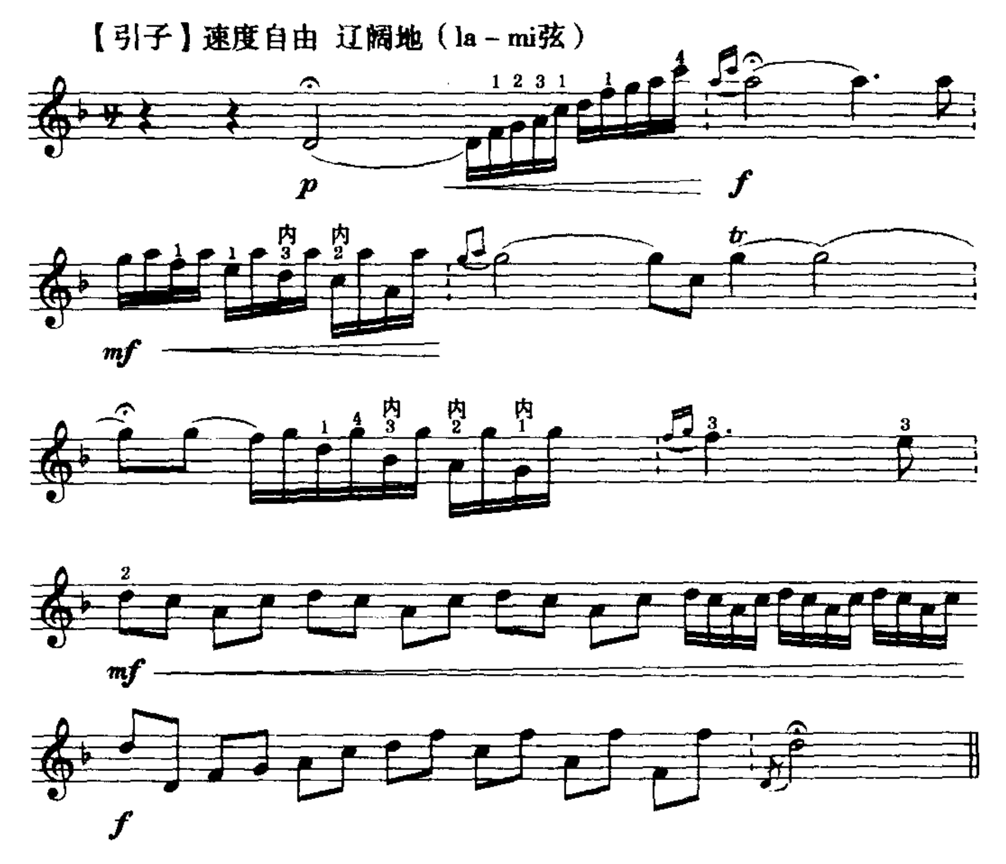
《三门峡畅想曲》（刘文金曲）：乐曲以热烈奔放的音调，满怀自豪和喜悦的心情，歌唱了三门峡水库工程给人们带来的欢乐和幸福。旋律跌宕起伏，节奏强烈。全曲充满着火一样的激情，是一首反映现实生活的优秀二胡作品。

原曲由六个段落组成，根据乐曲曲式结构的特点，可以划分为四个大的段落，是多段体结构（或称带再现的四部曲式）。

引子旋律流动，有如涛涛江水，波浪起伏，乐曲一开始就显示了一幅充满着活力的、辽阔的画面。

例 58:二胡曲《三门峡畅想曲》引子

刘文金曲



第一段包括原曲(一)、(二)、(三)段,单三部曲式。

(一)段跳动的旋律,有力的节奏,主题展现了劳动者矫健爽朗的精神气质。

例 59:二胡曲《三门峡畅想曲》(一)段主题

刘文金曲



(二)段主题是对比性的抒情旋律。

例 60:二胡曲《三门峡畅想曲》(二)段主题



(三)段为(一)段的旋律再现。

第二段是原曲第(四)段,单三部曲式。旋律优美,抒情流畅,表现了劳动者对幸福生活的歌颂、向往。

第三段是原曲第(五)段,有如火热沸腾工地的欢快场面,情绪乐观而风趣。

例 61:二胡曲《三门峡畅想曲》(五)段片段



第四段是原曲第(六)段,全曲的再现部分。

作品在旋律上,体现出时代气息与民族气派、地方风格的结合,旋律生动流畅,具有感染力。作品既大胆借鉴西方音乐的某些作曲技巧,又继承发展民间音乐中常见的旋律展开手法,创作是大胆而新颖的。

作品在曲式结构上,采用民间音乐中常见的多段结构,结合西方音乐曲式中带再现的原则,构成了带再现的四部曲式,这也是民族器乐曲创作中一个新的创举。

作品在旋律、调式上,应用了我国民间音乐中最常见的同主音羽、徵调式交替(如引子与第一段)和同主音宫、徵调式交替(如第二段、第四段)手法,全曲调性调式的布局安排变化丰富,协调统一。

作品在二胡演奏技巧上,多种弦法在一曲中应用,如 sol—re 弦、la—mi 弦、mi—si 弦,使乐曲在调式调性上获得更多展开的余地。作品突破传统的二胡把位习惯,丰富了二胡演奏技巧,旋律大幅度的跳动,快速弓法的应用,在当时都是有积极意义的。

第五节　二胡演奏技法的特点

一、二胡的弦法

二胡的弦法系指该乐器演奏时所应用的各种不同的定弦方法。如前所述,传统二胡弦法有七种,其中最常用的为正宫调(sol—re 弦)、小工调(do—sol 弦)、六字调(la—mi 弦)三种。二胡的不同弦法是改变乐曲调式、调性,特别是改变旋律调式的重要手段之一。

根据传统的演奏习惯,各种弦法的空弦音多为乐曲调式主音,特别是内弦的空弦音。如用 sol—re 弦演奏时,多为徵调式乐曲

(如《郿鄠调》、《三门峡畅想曲》);其次为宫调式乐曲(如《花鼓调》、《病中吟》);羽调式的乐曲较少见(如《烛影摇红》)。用 do—sol 弦演奏时,多为宫调式乐曲(如《花欢乐》、《良宵》);其次为徵调式乐曲(如《中花六板》、《二泉映月》)。用 la—mi 弦演奏时,多为羽调式乐曲(如《拉骆驼》、《赛马》);其次为宫调式(如《北京有个金太阳》);徵调式的乐曲较少见(如《汉宫秋月》)。

20 世纪中叶,传统各种弦法的应用,均获得较大的发展。如尺字调(re—la 弦)乐曲《山村变了样》、《赶集》等;乙字调(fa—do 弦)乐曲《河南小曲》、《看天下劳苦人民都解放》等;上字调(mi—si 弦)乐曲《马头琴之歌》等。不少乐曲将多种弦法在一首乐曲中交替应用,丰富旋律调式、调性变化,提高了乐曲的表现能力。

目前二胡作品不同弦法的组合有并置、再现、循环三种形式。

并置式的弦法在目前创作中主要见于两种弦法的并置。如《怀乡曲》(王国潼曲),乐曲根据台湾省地方戏曲歌仔戏的曲牌《哭调子》、《七字调》为素材创作,以抒发台湾同胞怀乡思亲之情。乐曲分三段,第一、二段就用上字调(mi—si 弦)。

例 62:二胡曲《怀乡曲》第二段片段

王国潼 曲



第三段情绪激奋，改用上五度的六字调(la—mi 弦)，配合旋律线的起伏发展，表现台湾同胞渴望祖国统一的迫切心情和坚定信念。

例 63：二胡曲《怀乡曲》第三段片段



再现式弦法的应用多见于三部曲式，即配合第三段主题的再现又重复第一段旋律的弦法。

曲　名	第　一　段	第　二　段	第　三　段
《翻身歌》	乙字调(A)	小工调(D)	乙字调(A)
《山乡邮递员》	六字调(F)	尺字调(C)	六字调(F)
《湘江乐》	尺字调(C)	正宫调(G)	尺字调(C)
《江河水》	上字调(♭B)	尺字调(C)	上字调(♭B)
《在草原上》	六字调(F)	小工调(D)	六字调(F)

循环式弦法应用于具有一定展开性的多段结构的二胡作品。如《三门峡畅想曲》的弦法与宫调：

引子	六字调(F)→d 羽调式
第一、二段	正宫调(G)→D 徵
第三段	六字调(F)→d 羽
第四段	上字调(♭B)→d 角
第五段	六字调(F)→d 羽
第六段	正宫调(G)→D 宫

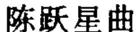
全曲在多种弦法的组合中，贯穿应用同主音羽、徵、角、宫调式（或落音）变化，形成独特的风貌。

又如《战马奔腾》的弦法：

正宫调(G)→六字调(F)→上字调(♭B)→六字调(F)→正宫调(G)

乐曲以正宫调的弦法演奏气宇轩昂的旋律，表现出边防战士坚定的步伐，旋律首尾呼应。

例 64：二胡曲《战马奔腾》片段





乐曲以六字调的弦法展现出草原铁骑的主题形象。

例 65:二胡曲《战马奔腾》片段

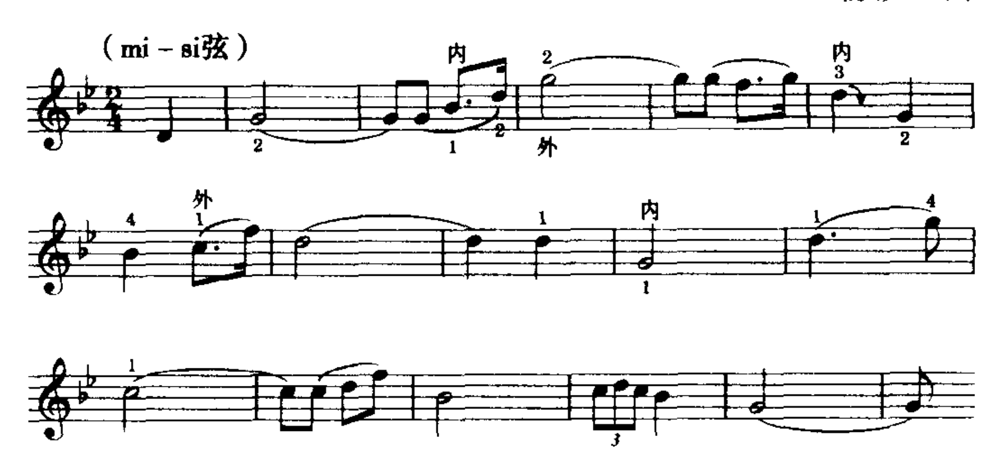
陈跃星曲



乐曲在具有对比性的中段里,应用了上字调,使主题呈示在上四度弦法上,展现出一个更加广阔的抒情性段落。

例 66:二胡曲《战马奔腾》片段

陈跃星曲



二、二胡的技法

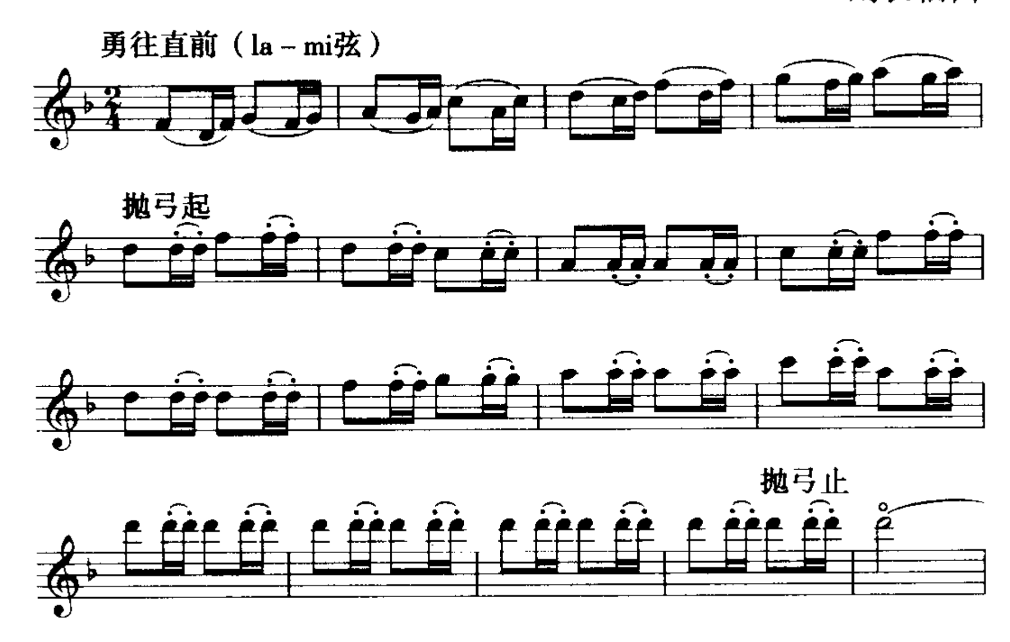
二胡的技法包括右手弓法和左手指法两个部分。

二胡右手基本弓法有连弓、分弓、顿弓三种,其他常用的弓法还有颤弓、小抖弓、抛弓等。由于二胡的弓子是夹在两弦之间擦奏,

在演奏上弓子的运用必然受到了一定制约和局限。除了它的基本弓法外,小抖弓和抛弓的技法是比较有特点的,它使旋律具有鲜明的节奏感和跳跃感。如《草原新牧民》中抛弓的运用。

例 67:二胡曲《草原新牧民》尾部

刘长福曲



二胡左手指法有颤指(句括揉、滑、抠、压弦)、打音、垫音、颤音、滑音,其中最有特点的技法是滑音。滑音分小滑音、大滑音、回转滑音、垫指滑音四种。小滑音在二胡旋律中的应用较为频繁,它的应用特点和二胡传统把位特点是分不开的。

以二胡小工调常用弦法的把位为例:

小工调(D),do—sol 弦

一把(上把) 音位 里弦:d^1—a^1 外弦:b^1—e^2

二把(中把) 音位 外弦:d^2—a^2

三把(下把) 音位 外弦:a^2—d^3

四把(次下把)音位 外弦:d^3—a^3

五把(最下把)音位 外弦:a^3—d^4

食指滑音多应用于把位首音;中指滑音多应用于两个把位之间;无名指、小指滑音多应用于把位末音(或下一个把位的首音)。

滑音的音程关系多为小三度(即 la→do、mi→sol、si→re),其次为二度。

例 68:二胡曲《翻身歌》片段

张撷诚曲　王国潼编曲



食指滑音应用于一、二把位的首音 la、do;中指滑音应用于一、二把位之间的 si→re;无名指滑音应用于二把位末音 sol—mi。

例 69:二胡曲《郿鄠调》片段

鲁日融编曲



该曲食指滑音应用于第三把位（内弦）首音 fa；无名指滑音应用于第二把位末音 do→si（微降）→si（还原）→la。

例 70：二胡曲《山村变了样》片段

曾加庆曲

♩=84 轻快、有精神地（re－la弦）

mf

该曲中指滑音应用于第一、二、三把之间的 mi—sol 音。

回滑音的目的在于更突出本音，善于表现内在、深沉的意境。

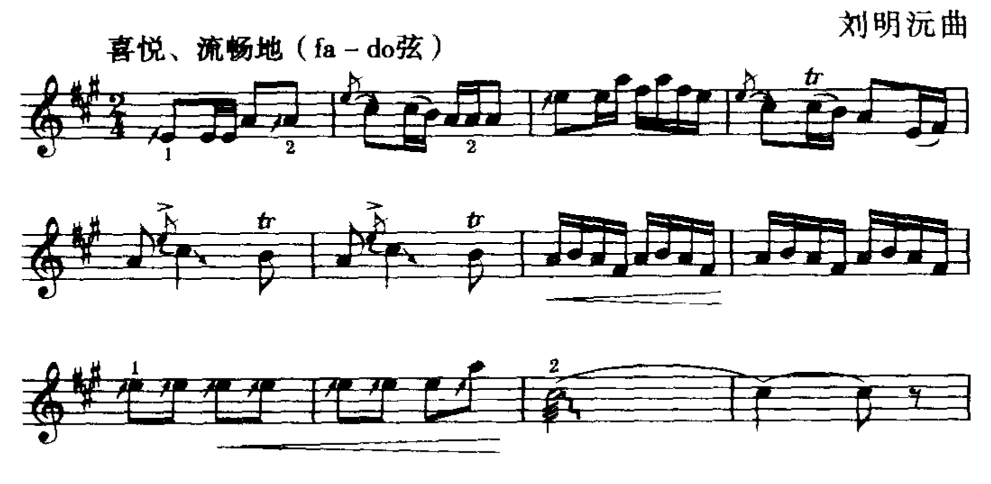
例 71：二胡曲《江河水》片段

黄海怀移编



大滑音多用风格性或夸张性的描绘。

例 72：二胡曲《河南小曲》片段



例 73：二胡曲《秦腔主题随想曲》第四段片段

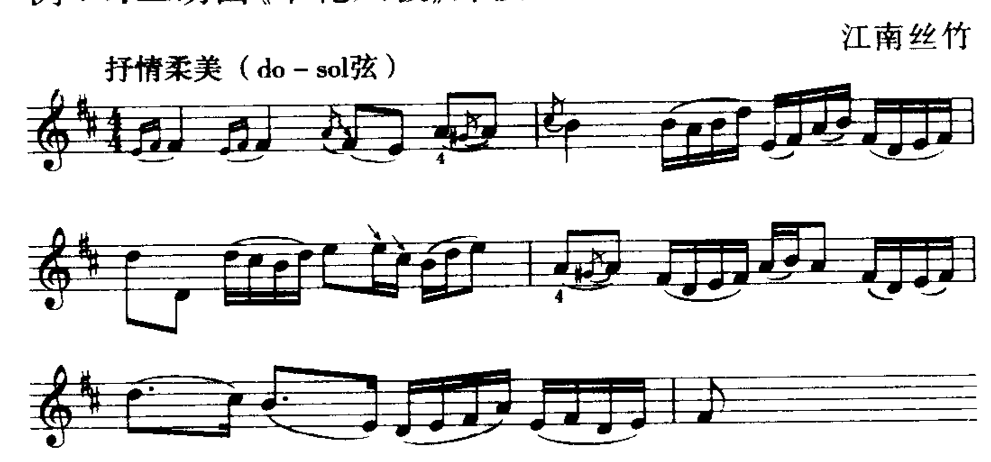
鲁日融编曲



垫指滑音是用两个或三个手指的联合动作来奏出一个滑音效果，江南丝竹音乐中较普遍地应用。用两个手指演奏的垫指滑音多为小二度；用三个手指演奏的垫指滑音多为小三度。

例 74：二胡曲《中花六板》片段

江南丝竹



第六节　板胡音乐

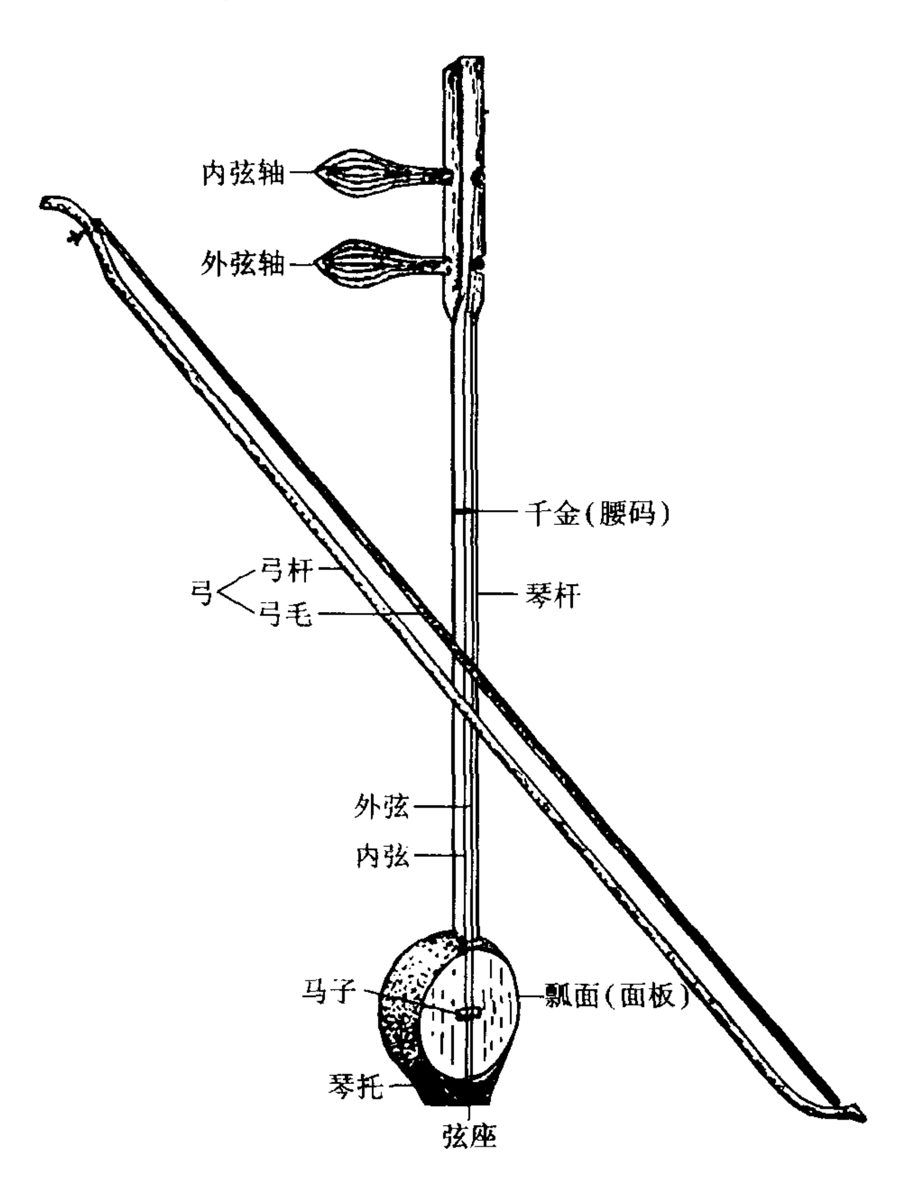
一、板胡概述

擦奏弦鸣乐器板胡，在民间有多种名称，如：秦胡、胡呼、梆子胡、瓢、大弦等。板胡是伴随我国西北地区古老的戏曲西秦腔与梆子腔的出现，在胡琴的基础上派生的乐器。明末清初以来，随着梆

子腔的兴起而流行，普遍用于北方秦腔、郿鄠、碗碗腔、道情、晋剧、豫剧、山东梆子、河北梆子、评剧、哈哈腔、老调梆子、耍孩儿以及南方婺剧、绍兴大板等戏曲音乐伴奏，也用于北方民间乐种合奏。板胡的流传至少也有三百多年的历史。

板胡的形制：板胡由琴杆、瓢、瓢面（面板）、弦轴、琴弦、千金、马子、弓杆、马尾、琴座、弦座等部分组成。音箱用椰壳或木制，无音窗，面板用薄桐木板。琴杆比二胡粗短，用较硬的乌木或红木制作。两根弦，马尾竹亦比二胡长而粗，夹于两弦之间擦奏。

板胡各部名称(高音板胡)：



板胡分高音板胡、中音板胡、次中音板胡三种。高音板胡(俗称梆子胡、大弦或瓢)主要用于河北梆子、评剧、豫剧、哈哈腔伴奏，音色高亢明亮。中音板胡(俗称胡呼、秦胡)主要用于秦腔、蒲剧、郿鄠的伴奏,音色坚实丰满。次中音板胡(俗称椰子胡)主要用于晋剧和上党梆子伴奏,音色淳厚宏大。

板胡中除豫剧板胡是四度定弦外,其他剧种板胡都是五度定弦。

各类型板胡定弦和音域:

高音板胡	定弦:d^2—a^2	音域:d^2—g^4
中音板胡	定弦:a^1—e^2	音域:a^1—d^3
次中音板胡	定弦:a—e^1	音域:a—d^3
豫剧板胡	定弦:g^1—c^2 或 f^1—$^{\flat}b^1$	

板胡演奏为低八度记谱。

20世纪70年代,在中音板胡基础上改革研制了双千斤板胡、三根弦板胡等。

二、板胡独奏艺术的发展

中华人民共和国成立后,板胡独奏艺术的发展主要在北方。具有代表性的曲目和演奏者有:刘明沅演奏的《东北小曲》(东北民歌、彭修文编曲)、《大起板》(姜宏轩、何彬移植改编)、《山东小曲》(原野、化均编曲)、《秦腔牌子曲》(郭福团编曲)、《马车在田野上奔驰》(葛炎曲,刘明沅、徐连增改编);张长城演奏的《红军哥哥回来了》(张长城、原野编曲)、《秧歌》(张长城编曲)、《秀英》(内蒙古民歌,张长城改编);谷达儒演奏的《灯节》(白洁、戚仁发曲)、《庆丰收》(谷达儒曲);阎绍一演奏的《花梆子》(阎绍一编曲);周其昌演奏的《春城节日》(周其昌、丁永盛曲)等。80年代以后,板胡出现了大型乐队协奏的形式,比较有影响的板胡协奏曲有李恒创作的《秦川行》、《易水行》、《叙事曲》等多部,这些大型作品创作的探索与实践,将板胡演奏艺术上升到一个更高的层次。

板胡独奏艺术的发展，其奠基者主要是刘明沅、张长城，他们对板胡独奏艺术的发展，有着重要的贡献。

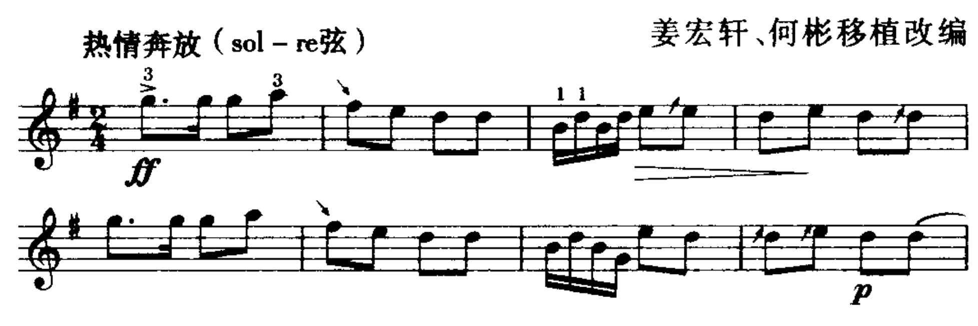
板胡演奏家刘明沅，天津人。从小家传板胡、京胡演奏艺术，精于评剧音乐伴奏，对民间丝竹乐娴熟。以后又钻研过河北梆子名琴师郭攸亭、大擂名艺人王殿玉的演技，走访过马头琴手舍拉西、四胡手乌恩齐以及河南豫剧、曲剧等名琴师，具有广泛而深厚的民间音乐修养和高超的演奏技艺。在长期的艺术实践中，刘明沅善于广采博纳熔于一炉，创造性地发展了板胡演奏艺术，把板胡演奏艺术提高到一个崭新的境界。

在板胡乐器的改革上，刘明沅与民族乐器厂的师傅长期合作，逐步使高音板胡的椰瓢、面板、琴弓、琴弦、琴托形制要求等诸方面规范化，为板胡演奏艺术的发展创造了良好的物质基础。

刘明沅的演奏艺术突出地表现为风格浓郁，技巧精湛。擅长运用和创造性地发挥板胡的各种演奏技巧来表达乐曲的意境。乐曲处理韵律细腻，音色纯净，力度变化鲜明准确，放则热情不羁，收则缓急有致。

刘明沅演奏的高音板胡曲《大起板》，原是坠琴领奏的河南大调曲子板头曲的"曲子头"，用于曲剧或说唱开场前奏，后由老艺人姜宏轩及何彬等改为板胡曲。乐曲突破板胡传统演奏习惯，吸取了许多坠胡演奏技巧，如大幅度跳把位的应用，使板胡从定把演奏中解放出来，扩大了板胡的音域；并模拟坠琴的滑揉技法，赋予乐曲浓郁的地方风格。板胡演奏上不同力度的对比应用，表现出热烈奔放、泼辣激情的个性。

例 75：板胡曲《大起板》片段

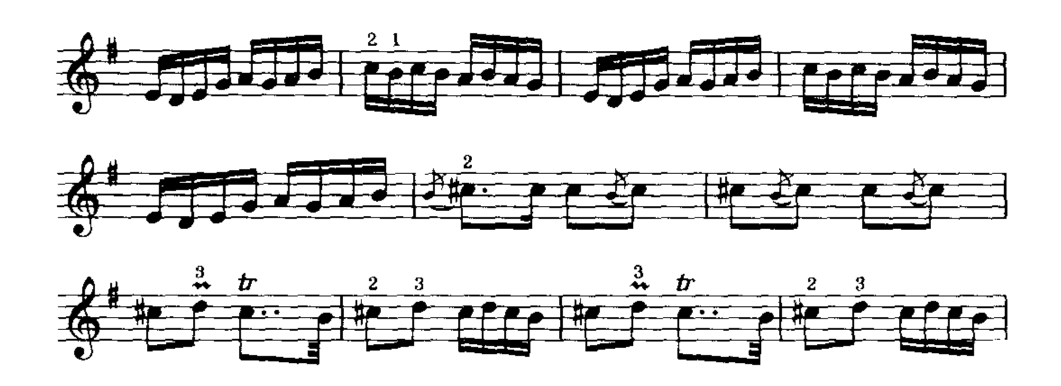




20世纪50年代初，快速弓法的运用对板胡演奏技术的发展亦有重要作用，如板胡曲《东北小曲》(彭修文编曲)第二部分，应用快速弓法与活泼的节奏，表现出热烈的气氛。

例76：板胡曲《东北小曲》片段





在《秦腔牌子曲》中，长、短弓的运用，如鱼得水，洒脱自如，别具风格。慢板悠扬委婉，富于韵味；快板热情奔放，具有鲜明的地方色彩。

例 77：板胡曲《秦腔牌子曲》快板片段

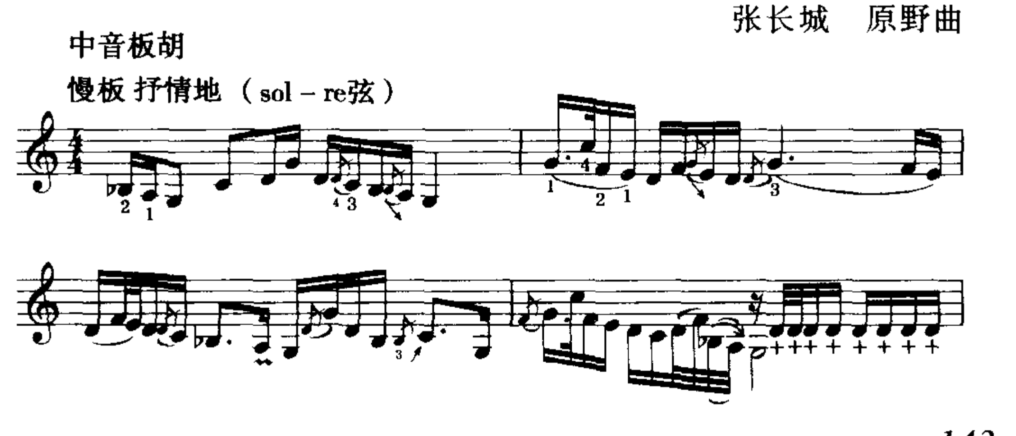




张长城以演奏中音板胡为特长，音色秀丽，情感淳朴真挚，富于强烈的陕西地方风格特点。

板胡曲《红军哥哥回来了》(张长城、原野曲)，根据陕西地方戏曲碗碗腔音调改编，乐曲深情、细腻地表现了陕甘宁边区军民之间的鱼水关系。在乐曲慢板部分，张长城运用板胡双音的效果，同时配合弹弦、碎弓，并吸收碗碗腔中板胡四、五度压弦演奏技巧，表现出独特的艺术效果。

例 78：板胡曲《红军哥哥回来了》片段





第七节　马头琴音乐

一、马头琴概述

马头琴，蒙古族擦奏弦鸣乐器，古代蒙语名为“胡兀儿”，蒙语又有“西纳干胡儿”(勺子胡琴)、“潮尔”、“莫林胡兀儿”(马头胡琴)等称谓。主要流行于内蒙古自治区以及辽宁、吉林、黑龙江、甘肃、青海、新疆维吾尔自治区等省、区蒙古族居住地。

马头琴因琴头雕饰马头而得名。但是，最初的马头琴琴首的雕饰并不是马头，而是“马特尔”，传说该图像类似古代图腾崇拜时期的“龙马”，该标志以示吉祥和幸福。关于马头琴这件乐器，民间传颂着许多深情的故事，如西部地区的传说，牧人为了怀念曾与自己朝夕相处，但已死去的心爱的小马，用其马皮蒙琴面，马头骨为音箱，腿骨作琴杆，马尾为琴弦和弓毛，琴杆上端还雕了一个小马头像等。

13世纪，成吉思汗时代(1206—1227)，关于在宫廷宴会上奏乐所用乐器，在蒙文著作《成吉思汗箴言》中有这样的记载：“您有抄儿、胡兀儿的美妙乐奏。”说明当时宫廷宴乐中已使用了擦奏弦鸣乐器。

马头琴的早期形制共鸣箱为梨形、勺形，亦称“奚纳干胡尔”，后又出现葫芦形，形如火不思，名为“潮尔”。在《元史·宴乐之器》载[9]：“胡琴，制如火不思，卷颈龙首，二弦，用弓捩之，弓之弦以马尾。”后来马头琴逐步发展为长柄、插颈、上宽下窄倒梯形音箱，面蒙马皮或羊皮，张两束马尾弦。流行于内蒙古东部地区的称为“潮尔”；流行于中西部地区的称为“莫林胡兀尔”（汉语意为马头琴）。

二、马头琴音乐

色•拉西是蒙古族著名的潮尔演奏家，20 世纪蒙古族潮尔演奏的杰出代表。色拉西演奏的潮尔就地取材，木制共鸣箱，上宽下窄，用两股马尾做成粗细两束琴弦，细股马尾琴弦在外（左手一方），粗股马尾琴弦在内（右手一方），四度定弦，俗称正纯四度定调。粗弦（里）定为“la”，细弦（外）定为“re”。潮尔演奏的特点：用左手的食指和无名指，使手指的第一关节内侧触琴弦并往右手方向用力揉弦；大拇指在粗弦的“re”音音位上（第二把位），同琴杆一起向左揉弦，从而奏出潮尔独特的擦音来，即由大拇指和压粗弦的“re”音音位和食指扣压细弦的“la”音音位，双音的同时鸣响是潮尔最基本的握奏方式。

在潮尔的粗弦上用指尖触弦可奏出两个八度内的泛音。潮尔右手弓法主要有慢弓、连弓、分弓、短促弓、联合短促弓。

潮尔主要演奏形式为独奏或伴奏，除独立演奏宫廷古典音乐与抒情民歌外，主要用于说唱音乐“陶力”（蒙古语意为史诗）中赞颂英雄巴特尔和镇压蟒古斯（蒙古语意为魔鬼）时伴奏。潮尔的代表曲目有《阿斯尔》、《穆色莱》、《朱色烈》、《孤独的羊羔》、《天上的风》、《雁》、《蒙古小调》、《嘎达梅林》等。

潮尔的著名演奏家除色拉西外，还有敖特根巴雅尔等。

目前专业所用马头琴，经桑都仍、张纯华、齐·宝力高等人的改良而基本定型，外形上窄下宽，呈正梯形。

马头琴有多种定弦方法。如：正四度定弦：A d，音域八度。

反四度定弦:a e,音域十二度。改良的马头琴定弦:d a,音域两个八度。

马头琴演奏时用马尾在弦外擦奏,可奏双音。

马头琴演奏有两种运指方法。其一是在高音区的音或音符较密集的旋律,用指尖触弦,但琴弦不接触指板;其二是在演奏低把位的音或舒展缓慢的旋律时,用指甲根部从里向外顶弦。马头琴的演奏风格因地区的不同而各异,主要有科尔沁地区风格特点、土尔扈特地区风格特点等。左手技法主要有颤音、打音、滑音、泛音、双音、弹拨等技法;右手弓法主要有长弓、短弓、快弓、慢弓、跳弓、顿弓、分弓、连弓、连跳弓、打弓、弹击弓等。用双指在两弦的第三、四把位上作双半音下行模仿马群嘶鸣,是马头琴独具一格的奏法。马头琴常用于民歌和说唱音乐的伴奏,也用于合奏或独奏。具有代表性的马头琴曲有《森吉德马》、《珍宝》、《四季》、《褐色的鹰》、《宴歌》等。创编乐曲有《清凉的坑盖》(桑都仍、齐·宝力高编创)、《万马奔腾》(齐·宝力高曲)、《草原春天》等。

注 释

① 宋陈旸《乐书》卷128:"奚琴本胡乐也,出于弦鼗而形亦类焉,奚部所好之乐也。盖其制,两弦间以竹片轧之,至今民间用焉。"

② 唐孟浩然《池亭诗》:"竹引嵇琴入,花邀戴客过。"

③ 宋陈元靓《事林广记》卷8:"嵇琴……,二弦,以竹片轧之,其声清亮。"

④ 宋沈括《梦溪笔谈·补笔谈》卷1,《新校正梦溪笔谈》本(胡道静校注),北京中华书局1957年版,P.295—296。"熙宁中,宫宴,教坊伶人徐衎奏嵇琴,方进酒而一弦绝,衎更不易琴,只用一弦终其曲。自此始为'一弦嵇琴格'。"

⑤ 宋沈括《梦溪笔谈·补笔谈》卷5,北京中华书局1957年版,P.295。"马尾胡琴随汉车,曲声忧自怨单于。弯弓莫射云中雁,归雁如今不见书。"《新校正梦溪笔谈》本(胡道静校注)。

⑥ 余文畲《内蒙古历史概要》:"在十二至十三世纪时,乐器及舞蹈艺术已出现了。……有锣、拍板及祭祀时奏的忽兀儿(胡琴)。"

张星烺译《马可波罗游记》:“鞑靼人又有一种风俗:当他们队伍排好,等待打仗的时候,他们唱歌和奏他们的二弦琴,极其好听。”

⑦ 清李调元《剧话》(初刻 1784 年):“胡琴腔起于江右,今世盛传其音:专以胡琴为节奏。”

⑧ 见《国乐改進社的缘起》,载 1927 年 6 月出版的《新月潮》中。

⑨ 明宋濂等撰《元史·宴乐之器》卷 71,北京中华书局点校本,1976 年版,P.1772。

第三章 筝音乐

第一节 筝概述

一、历史沿革

筝是以音响效果命名的乐器[①]。

关于筝的历史，目前见到最早的文献记载是汉代司马迁所著《史记·李斯谏逐客书》一文，其中描绘了以筝等乐器为歌唱伴奏时的情景[②]。因此，后世也称筝为秦筝（《隋书》、《旧唐书》）。又，根据晋鱼豢所著《魏略》记载，春秋时期郑国大夫游楚也善弹筝[③]，其历史亦可追溯到先秦时期。这一时期，见于记载的著名筝手还有邯郸的罗敷等[④]。1970年在江西省贵溪县仙水岩墓群发现经鉴定为公元前500年时期的崖棺，内有两具十三弦类似筝的乐器，如该乐器确是早期的筝，它的出现，可为筝的历史源头又拓开了一条新的思路，证实了早在先秦时期，筝不仅在秦地，而且在当时南方越国亦有传承，并早于《史记》（成书于西汉太始四年，前93）记载400多年，较十三弦形制筝的文献记载早1000多年。根据以上史实，筝在我国至少也有二千五百多年的历史。

汉、魏时期，筝已是“相和歌”和民间集会余兴中不可缺少的伴奏、合奏乐器[⑤]。诗人曹子建曾为筝赋诗曰：“弹筝奋逸响，新声妙入神”。对筝动人的艺术魅力作了生动的描绘。当时善弹筝者有西晋的郝素（索）[⑥]，东晋的桓伊等[⑦]。

唐代九部、十部乐中的“清商乐”也都应用了筝，从诗人白居易所写“奔车看牡丹，走马听秦筝”的诗句中，也可以看到筝当时在民

间已广泛流传，著名的演奏家有李青青、龙佐、常述本、史从、李从周、谢好好等人[8]。

元代杨维桢的《宫辞》中有“开国遗音乐府传，白翎飞上十三弦”的诗句。元朝山东名妓金莺儿的“挡筝合唱，鲜有其比”[9]。明清小说、笔记中则更多地涉及筝，可见当时筝的演奏是广泛盛行于民间音乐生活之中的。

筝在战国时期，其形制与筑相似[10]，是从一种竹制五弦乐器衍变而来的[11]，汉代发展为与瑟形制基本相同的两种乐器。筝与瑟的区别是瑟多为二十三弦、二十五弦；而古代筝的雏形为五弦（战国），以后发展为十二弦（秦、汉）、十三弦（唐、宋），元、明时期发展为十四弦、十五弦，清代已有十六弦等。筝、瑟由于弦数不同，它们的音位排列法亦不相同[12]。历史上瑟较多地用于宫廷雅乐活动；而筝除在宫廷宴乐中运用外，亦广泛地流传于民间，是雅俗共赏的古老的民间乐器。

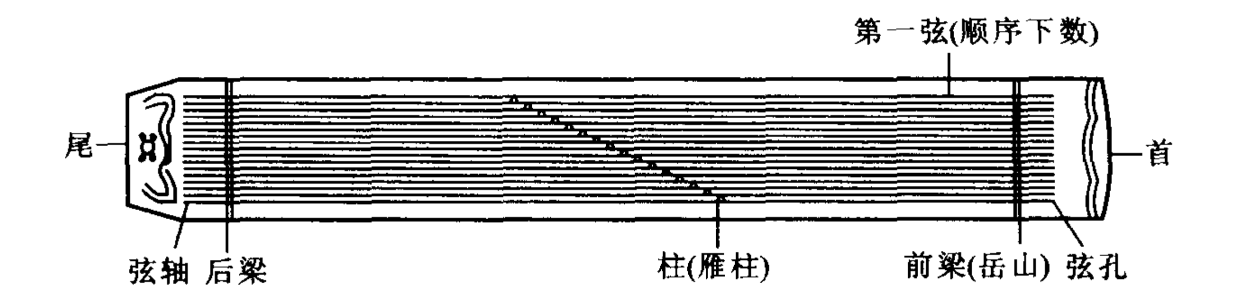
近代筝主要用于民间声乐伴奏（主要是说唱音乐）和地方乐种合奏。如北方的弦索十三套、河南大调曲子板头曲、山东琴书、广东汉乐、潮州弦诗、朝鲜族的伽倻琴弹唱以及内蒙古的亚突嘎音乐等。20 世纪 50 年代以来，筝有了很大的变革，演奏艺术也得到迅速的发展。在乐器形制上，将原有筝的丝弦改换为钢丝弦或尼龙缠弦。由十三弦、十五弦、十六弦发展为十九弦、二十一弦、二十五弦、二十六弦。改革后的筝，扩大了音域，增加了音量，便于转调，丰富了表现能力，常用于独奏、重奏、伴奏、合奏。

二、乐器简介

筝的形制：筝是一弦一柱、多弦多柱乐器。筝体呈长条形，面板弧形，底板平直并开有两个音孔，面板与底板均用发音振动性能良好的桐木制作，边框使用硬质木料，整个筝体是一个共鸣箱。筝体的头与尾各设有前梁、后梁，前梁与后梁之间的面板上立有筝柱（亦称琴马），以支撑筝弦的压力。筝柱位置错落有序，排列如一字

大雁飞行，因此，又有雁柱之称。筝柱可以左右移动以改变弦长，调整音高。（音孔在首尾部背面，古名称“越”。）

筝各部位的名称：



筝按五声音阶音列顺序定弦，十六弦筝三组多一音，二十五弦筝五组少一音。

各种形制筝的音域：十三弦筝：$A—d^2$；十六弦筝：$A—a^2$；二十一弦筝：$D—d^3$；二十五弦筝：$A_1—g^3$（之一）、$D—b^3$（之二）。

第二节　各地区的传统筝曲

全国汉族地区有代表性的筝曲主要分布于河南、山东、江浙、闽南、广东梅县与潮汕等地，少数民族地区主要集中在朝鲜族、蒙古族的聚居区。

一、山东筝曲

山东筝曲主要流传于山东菏泽地区的郓城、鄄城一带。

山东筝曲主要由山东琴曲和山东琴书唱腔曲牌以及民间小调组成。山东筝曲分“大板曲”和“小板曲”两种，“大板曲”主要由山东琴曲构成，代表曲目有《高山流水》、《汉宫秋月》、《四段锦》(包括《清风弄竹》、《山鸣谷应》、《小溪流水》、《普天同庆》四段)、《昭君怨》(又名《美女思乡》)、《鸿雁捎书》、《鹦哥黄鹂》等；“小板曲”主要由山东琴书唱腔曲牌形成，代表曲目有《凤翔歌》、《大八板》、《降香

牌》等。

山东筝曲的主要代表人物有黎连俊、张念胜、张为昭、樊西雨、金灼南、赵玉斋、高自成、张应易、韩庭贵等。

山东筝曲《高山流水》(黎连俊传谱,赵玉斋演奏)是山东弹筝艺人聚会时必奏的一支套曲。全曲由《琴韵》、《风摆翠竹》、《夜静銮铃》、《书韵》4曲组成,这4首乐曲都可以单独演奏,但经常是将它们组合起来联奏(近人演奏此曲时加了头尾,只奏其中3曲,如高自成演奏的《高山流水》)。

《高山流水》各段均是"大八板"的结构形式。

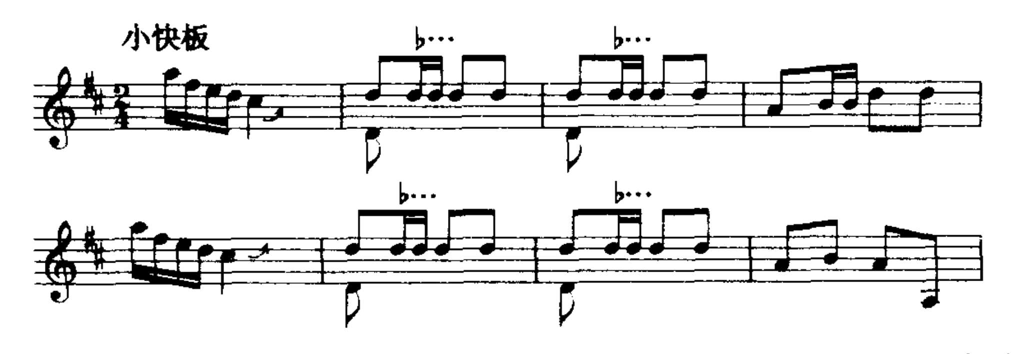
第1曲《琴韵》是模拟古琴的神韵,旋律优美,韵味悠扬,故得名。

例79:山东筝曲《高山流水·琴韵》片段



第2曲《风摆翠竹》以右手大、食指交替弹拨及花带撮轮的独特指法,配合左手颤音,使旋律生动活泼,轻巧流利。

例80:山东筝曲《高山流水·风摆翠竹》片段



第 3 曲《夜静銮铃》是山东快板筝曲的佳作。旋律华丽流畅，音韵轻巧，突出地运用了“勾搭”技法。这首小曲又名《勾搭》。乐曲低音旋律与弱拍上快速高音滑奏相配合，切分节奏连续运用，旋律线起伏波动，气势宏大。

例 81：山东筝曲《高山流水·夜静銮铃》片段



第 4 曲《书韵》根据山东地方语言的发音特点，在右手运用食指、大指的“小勾搭”手法的同时，左手揉出大二度、小三度的音高变化，旋律多在低音，以模拟古代书童诵吟诗书之声。

例 82：山东筝曲《高山流水·书韵》片段



全曲原以“板”称，后改名为《高山流水》。

山东筝曲《汉宫秋月》(黎连俊传谱、赵玉斋演奏)是山东著名慢板筝曲(又称大板第一),曲调来源于民间乐曲《老六板》。乐曲特点在于应用山东派筝曲大幅度的按滑音和余音按滑音的手法,细腻地表现了古代宫女们的凄苦遭遇和悲愤哀怨。

例 83:山东筝曲《汉宫秋月》片段



山东筝曲的音调华丽明快,音韵铿锵悠扬。演奏技法中,最突出的是右手大指的技巧。乐曲的旋律主要用大指奏出,大指应用小关节作灵活的“擘”、“托”或“摇”、“刮”,忽快忽慢,触弦刚健有力、坚实,滑音干净利落。此外,变化音色的“走指”奏法和加强力度的“邻弦回音”技法也很有特点。

二、河南筝曲

几乎流传于河南全省。近代河南筝曲的形成,基本上是从河南豫剧与河南大调曲子板头曲的音调基础上发展起来的。河南筝曲一般可分为小曲和板头曲两部分(小曲部分大多是河南曲子的唱腔曲牌)。代表人物有遂平的魏子猷、娄树华、曹正、梁在平,南阳的曹东扶,泌阳的王省吾,许昌的任清志。代表曲目有《天下大同》(又名《河南八板》)、《闹元宵》、《新开板》、《高山流水》、《打雁》、《闺怨》、《昭君和番》、《落院》、《上楼》等。

河南筝曲《新开板》(任清志演奏)是河南板头曲之一。标题针对旧《开板》、《起板》而言,乐曲音调活泼、欢快,特别是演奏上连续密摇和"fa"、"si"两个按音的大量应用,突出了河南筝的风格色彩。

例 84:河南筝曲《新开板》片段



河南筝曲《高山流水》(曹东扶演奏)是河南邓县一带流行的板头曲之一。标题是由"流水板"中的"流水"二字衍化而来,与琴曲、山东筝曲《高山流水》同名异曲,是河南大调曲子最常用的前奏曲之一。音乐性格泼辣、粗犷、奔放,演奏上要求运指有力,滑音鲜明,按音准确,善用大指摇奏。

三、武林筝曲

武林是杭州市古称，武林筝曲亦称江浙筝曲。主要流行于江浙地区。

武林筝曲主要以丝竹曲、弦索套曲以及民间乐曲、民歌小调为其主要内容。代表人物有蒋荫椿（王巽之的老师）、王巽之等。代表曲目有《云庆》、《四合如意》、《高山流水》、《将军令》、《月儿高》、《海青拿鹤》、《三十三板》等。

武林筝曲《高山流水》是浙江民间乐曲，原为桐庐地区笛谱，经杭州弹筝人移植为筝曲。后流传到北方，娄树华根据原工尺谱按照北方筝人习惯编订了演奏指法。

此曲以清弹为主，演技上强调突出节奏变化，尽量避免习惯性的加花，是熔合南（江、浙）、北（鲁、豫）筝曲技术于一炉的代表作品。

例 85：武林筝曲《高山流水》片段



武林筝曲的另一首小曲《三十三板》（又名《云板》），是江浙地区筝人传艺的开手曲。此曲在勾搭技术之外，突出地使用了食指，是江浙筝曲中典型的“四点”奏法的一首小曲。

例 86:武林筝曲《三十三板》片段



武林筝曲的发展与“杭州滩簧”有着密切的联系。旋律音韵淡雅、含蓄、清秀。演奏上要求以右手清弹为主,传统乐曲较忌弹奏双手繁闹的手法。最有特点的是右手的“快四点”指法。

四、客家筝曲

客家音乐是广东客家语系地区流传的民间器乐曲，主要流传于粤东兴宁、梅县、蕉岭、大埔和福建西南部客语地区。客家筝曲是客家音乐中重要的一个组成部分。

客家筝曲又名汉乐筝曲,有大调、串调、小调三大类,是从客家音乐中发展出来的(客家音乐以筝、琵琶、椰胡、弦子、扬琴等组合),以大埔为中心。长期以来,它一方面保留了中州古调古朴清秀的个性(但板式上无定格,不像“中州古调”必用六十八板体曲式结构);另一方面又受到汉剧及当地民间音乐的影响(从曲调来看,大部分是汉剧牌子,间杂一些民歌小调),在风格上形成了自己独特的风貌。客家筝曲代表人物有何育斋、罗九香、饶庆雄、李德礼、何积善、杨芸等。代表曲目有《山水莲》、《平山乐》、《崖山哀》、《蕉窗夜雨》、《挑帘》、《翡翠登潭》、《散楚词》、《玉连环》、《千里缘》(原称《有缘千里》)、《将军令》等。

客家筝曲《出水莲》(罗九香演奏)相传为南宋末年由中原传入梅县地区的一支古曲。《出水莲》系软线(即突出“↑fa”、“↓si”二音的按奏)起板副调[13],乐曲以清淡的笔墨,典雅的情趣,表现红莲出水时的秀润、清新。

例 87：客家筝曲《出水莲》片段



乐曲速度缓慢，旋律古朴优美，六十八板体曲式结构。

客家筝曲对旋律调式特点习用硬线、软线之称。硬线乐曲较轻快、华丽，如《翠子登潭》等乐曲；软线乐曲音调古朴典雅，音韵委婉，如《崖山哀》等乐曲。

五、潮州筝曲

潮州音乐是广东潮州语系地区流传的民间器乐曲，主要流传于潮州、汕头地区、闽南诸县及海外南洋群岛一带。潮、汕地区的筝曲是潮州弦诗中重要的一个组成部分。潮乐历史悠久，手法自成体系，风格独树一帜，在国内外有很大的影响。潮州筝曲代表人物有郭鹰、苏文贤、高哲睿、林毛根、徐涤生、肖韵阁、黄长福、黄辉远等。代表曲目有《寒鸦戏水》、《黄鹂词》、《昭君怨》、《柳青娘》、《平沙落雁》、《凤求凰》、《锦上添花》、《深闺怨》、《小桃红》、《月儿高》等。

潮州筝曲《寒鸦戏水》（高哲睿演奏）是潮州弦诗乐软套十大名曲之一[⑬]，乐曲着意刻画寒鸦徘徊、嬉戏于水天之间的情趣。乐曲旋律别致幽雅，应用富于调式色彩变化的按音以及颤音，旋律中高低八度的交替变化，配合流利轻快的滑奏，别有一番意境。一般来讲，潮州筝曲的特点主要表现在以下三个方面：

其一，“曲速三变”的节拍变化特点。其变化规律如下：（流传海外的“二四谱”曲速三变是以头板、二板、三板来区分的，没有拷拍）

第一段，二板（又称头板），$\frac{4}{4}$节拍的慢板；

第二段，拷拍（或称拷打），$\frac{1}{4}$节拍的切分旋律；

第三段，三板（又称中板），$\frac{1}{4}$节拍的快板。

例 88：潮州筝曲《寒鸦戏水》各段旋律节拍变化对照





有时为了突出慢板旋律的风格韵味，只演奏二板部分。

其二，以重三六的调式特点装饰旋律。

所谓重三六是根据潮乐古谱“二四谱”的调名而言，二四谱是以潮语方言念唱的“二、三、四、五、六、七、八”为唱名，相当于简谱的“sol、la、do、re、mi、sol、la”音列。重三六即在二四谱唱名“三、六”(la、mi)二音上应用重按的手法，达到↓si、↑fa二音，在演奏中造成调式色彩变化，形成sol、(la)、↓si、do、re、(mi)、↑fa、sol的调式音列，这一特点与汉乐客家筝曲的“软套”及广东音乐的“乙反调”调式变化规律特点是一致的。

其三，应用“催拍”的旋律变奏手法。

“催拍”往往用在三板，它不同于一般民间音乐加花变奏特点，它是板式变化的展衍，即在变奏中主要体现为节拍、节奏的变化，在旋律线进行上，多为同音或八度反复以及上二度、小三度的旋律垫衬。

例89：潮州筝曲《寒鸦戏水》三板催奏



潮州筝曲调式有轻三六、重三六、活五等多种，调式色彩变化幅度比较大。轻三六调式的乐曲活泼明快，如《锦上添花》；重三六调式的乐曲音韵含蓄厚重，如《寒鸦戏水》；活五调式的乐曲哀怨悲凉，如《柳青娘》等。此外，乐曲的变奏形式往往采用“曲速三变”和多种“催法”来发展乐思，地方色彩鲜明。

六、朝鲜族伽倻筝曲

伽倻筝曲主要流传于吉林、辽宁、黑龙江、河北等省以及内蒙古自治区朝鲜族居住区、延边朝鲜族自治区等地。在朝鲜半岛的“三国时期”——即高句丽、百济、新罗时代，公元7世纪至10世纪时，伽倻琴已在朝鲜族居住地区流传，以后还列入宫廷三大乐部之一的“乡部”乐中。据《新罗古记》记载：“伽倻琴系伽倻国嘉实王见唐之乐器而造之。”可知伽倻琴是从汉地传入以后发展为具有鲜明民族特征的乐器。

传统伽倻筝有十二弦、十三弦、十五弦形制。十二弦伽倻琴定弦为：$g\ c^1\ d^1\ e^1\ g^1\ c^2\ d^2\ e^2\ g^2\ c^3\ d^3\ e^3$。十五弦伽倻琴定弦为：$G\ A\ c\ g\ a\ c^1\ g^1\ a^1\ c^2\ g^2\ a^2\ c^3\ g^3\ a^3\ c^4$

朝鲜族伽倻琴主要用于独奏、自弹自唱、声乐伴奏，亦用于器乐合奏。主要演奏技巧有合弹、单指轮、刮、抹、刎、挑、断、堵等。其中八度合音和装饰八度以及“弄弦”（即揉弦）是弹奏古典乐曲“伽倻琴散调”和“弹唱”的独特技法。散调的“弄弦”有严格要求，弹“mi”、“la”二音时不能揉，而是在“re”音上多揉。传统伽倻琴曲有散调《呃莫里》、《晋阳调》、《扎进莫里》和民谣《桔梗谣》、《你哩哩》等。

七、蒙古族雅托噶曲

南宋孟珙在《蒙达备录》中记述：“国王出师，亦以女乐随行……，多以十四弦筝弹《大官乐》等曲。”《元史·礼乐志》中载：“宴乐之器，筝，如瑟。两头微垂，有柱，十三弦。”元代文人杨维桢在《无题》中有“十二飞鸿锦上筝”的诗句。可知至迟于宋代，筝已普遍用

于蒙古民族的民间、宫廷、军队和王室音乐之中，当时形制有十二弦筝、十三弦筝、十四弦筝等多种。明、清以来，蒙古族民间、王府、寺庙中流行的蒙古筝形制、弦数无定格。从明末阿拉坦汗（即俺答汗）夏宫壁画宴请奏乐图来看，其乐队女伎弹奏的乐器形制近似十二弦雅托噶；清末蒙古喀喇沁王府乐队里演奏的是十四弦雅托噶；除在太宗（皇太极）俘获林丹汗全部宫廷乐器中有六弦的雅托噶外；民间与佛教寺庙里弹奏的大多为十二弦雅托噶。

雅托噶演奏时有四调（弦法）：

查干调（蒙古语意为白调），1=D，用该调名演奏时，“大潮尔”定弦为“do、dol、do”。哈格斯调（蒙古语意为半调），1=G，用该调名演奏时，“大潮尔”定弦为“sol、re、sol”。黑勒调（蒙古语意为马头琴调），1=C，用该调名演奏时，“大潮尔”定弦为“la、re、la”。递格力调（蒙古语意为递升调），1=F，用该调名演奏时，“大潮尔”定弦为“la、mi、la”。

四种调名、弦法与调高关系

弦位	一弦	二弦	三弦	四弦	五弦	六弦	七弦	八弦	九弦	十弦	十一弦	十二弦
音高	b	$\sharp f^1$	b^1	d	a	d^1	e^1	a^1	d^2	e^2	$\sharp f^2$	a^2
查干调音列1=D	la	mi	la	do	sol	do	re	sol	do	re	mi	sol
哈格斯调音列1=G	mi	do	mi	sol	re	sol	la	re	sol	la	do	re
	(c^1)	(g^1)	(c^2)							(g^2)		
黑勒调音列1=C	do	sol	do	re	la	re	mi	la	re	mi	sol	la
	(c^1)	(g^1)	(c^2)				(f^1)			(f^2)	(g^2)	
递格力调音列1=F	sol	re	sol	la	mi	la	do	mi	la	do	re	mi
	“引三”音区部位			“潮尔”音区部位（亦称“潮尔部”音区部位）					“边四”音区部位			

第三节 创作改编的筝曲

一、概述

20 世纪 50 年代以来,筝在形制的改革方面,取得了显著的成果。在筝曲的创作改编方面,亦出现了一批优秀作品。继 30 年代编创的《渔舟唱晚》和 40 年代曹东扶编创的《闹元宵》之后,50 年代的作品有 《庆丰年》(赵玉斋曲),《纺织忙》(刘天一曲),《瑶族舞曲》(刘铁山、茅沅曲,尹其颖改编),筝、二胡二重奏《渔舟唱晚》(曹正、朱郁之编曲),高胡、筝、扬琴三重奏《春天来了》(雷雨声编曲)等。60 年代的作品有《战台风》(王昌元曲)、《幸福渠》(任清志曲)等。70 年代的作品有《丰收锣鼓》(李祖基曲)、《春到拉萨》(史兆元曲)、《东海渔歌》(张燕曲)、《浏阳河》(张燕曲)、《英雄们战胜了大渡河》(罗宗贤、时乐濛曲,吕殿生改编)、《清江放排》(陈国权、丁伯苓曲)、《幸福渠水到俺村》(沈立良、项斯华、范上娥曲)、《林冲夜奔》(陆修棠、王巽之编曲)等。80 年代以后有《幻想曲》(王建民曲)、《临安遗恨》(何占豪曲)等。

二、作品选介

《渔舟唱晚》(娄树华传谱、曹正译订演奏):据传乐曲引用唐代王勃《滕王阁序》里“渔舟唱晚响穷彭蠡(鄱阳湖)之滨”的“渔舟唱晚”为标题,描绘夕阳西下,渔人欸乃归舟的动人情景,表现了作者对祖国山河的赞美热爱。

全曲分两段。第一段用慢板奏出恬静悠扬、富于歌唱性的优美旋律,配合左手吟、揉等装饰技巧,在听众面前展现出一幅诗情画意,湖光山色的傍晚景象。

例 90:筝曲《渔舟唱晚》第一段片段



第二段一开始就出现不断模进变化的节奏音型，并以快板的速度、活泼的节奏、欢乐的情绪，两次推动旋律的发展，形象地刻画出荡桨声、摇橹声、浪花飞溅声。随着模进音型的压缩，速度加快，并突出地运用了古筝特有的各种按滑迭用的催板奏法，描绘了渔舟近岸、歌声四起的欢腾场景。

例 91:筝曲《渔舟唱晚》第二段片段





《渔舟唱晚》是根据小工调乐曲《八板》的曲调发展变化而成，全曲始终贯穿着“工尺上”(mi、re、do)、“工尺上四合”(mi、re、do、la、sol)这一旋律进行特点。但在句式段落的结构安排上，变化较大，曲式简练严谨。特别是第二段模进音型及催板的应用，以简洁的手法从两个侧面生动地刻画出乐曲的意境，旋律清新感人，表现了筝曲旋律的独特个性。

《闹元宵》(曹东扶编曲、演奏)：作品以河南民间音调结合筝所独具的演奏技巧，刻画了民间欢度元宵佳节时的热闹场景。

第一段应用河南民间吹打素材加工而成。开始用较清淡的“扣指”演奏，随着旋律的展开，则采用较浓郁的“扣”、“托擘”、“剔”、“勾指”技法装饰旋律。

例92：筝曲《闹元宵》第一段片段



第二段是乐曲的主体，作者吸取河南豫剧、曲剧、越剧等戏曲素材熔于一炉，应用力度与节奏的对比变化，使旋律活泼、跳动、颇有情趣。

例 93：筝曲《闹元宵》第二段片段

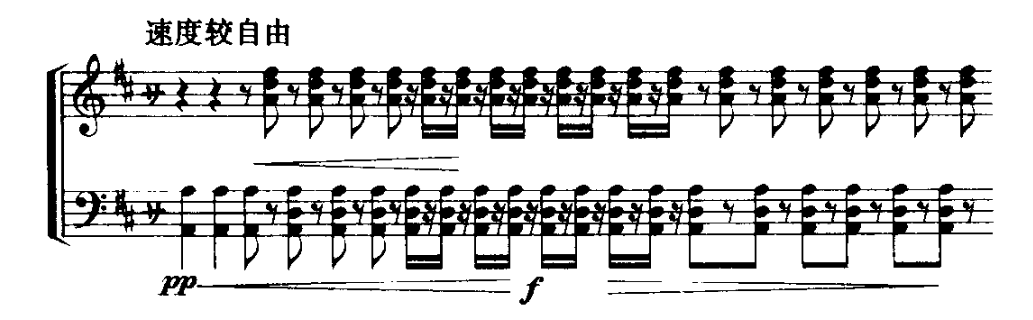


在乐曲进行中，作者应用独创的左手击弦，配合右手的“勾、托、抹、剔”演奏指法，模拟出锣鼓的音响，为乐曲增添了节日的气氛。这段锣鼓音乐的多次反复出现，构成了富于民间色彩的循环体结构。

《庆丰年》(赵玉斋曲、演奏)：作品以热烈欢快、铿锵激奋的音调表现了农民获得丰收后无比喜悦的心情。全曲由引子、尾声及两个段落组成。

引子运用双手交替弹奏和弦音，速度由慢到快，力度由弱到强，一开始就营造出热烈、欢腾、喜庆丰收的场面。

例 94:筝曲《庆丰年》引子



第一段主题旋律来自山东琴书的唱腔音调,乐曲轻快活泼、抒情柔美。

例 95a:筝曲《庆丰年》第一段主题旋律



第二段以快速弹奏出八板的旋律,每拍以重音加扫弦的手法,烘托出热烈的气氛,并使用左手点柱,右手摸弦的手法,模拟锣鼓的声音,随着双手和弦音把乐曲推向高潮。

例 95b:筝曲《庆丰年》第二段片段





赵玉斋演奏的筝曲具有深厚的传统基础和浓郁的地方色彩，同时他还大胆地着手于古筝演奏艺术的创造和发展。早在1954年他受钢琴演奏的启发，在传统筝曲《老八板》及《四段锦》的改编过程中，就试图把左手从单纯地按弦中解放出来，做了双手演奏的初步尝试。50年代《庆丰年》的问世，在演奏技巧上彻底地使左手解放了出来，使之与右手相互配合，在保持传统技艺的基础上，大大加强了筝曲的力度、厚度和旋律变化上的丰富性。

《幸福渠》(任清志创作、演奏):60 年代任清志创作的筝曲《幸福渠》,以具有河南地方特色的音调和鲜明的节奏,描写了人民的劳动生活和斗争场景。全曲分工地号子、开渠竞赛、渠成欢歌三个段落。《幸福渠》的创作,根据作品反映时代气息的需要,在古筝技法上作了大胆的革新、创造,发展了筝的演奏技法。如为了表现劳动打夯时的节奏特点,作者综合了连托带挑的指法,即按打法,造成有力的节奏效果。

例 96:筝曲《幸福渠》第一段片段



在表现劳动场面时吸收了河南坠胡点指手法,使情绪活泼热烈。

例 97:筝曲《幸福渠》第二段片段



又如引子中的流水,在传统滑奏基础上,巧妙地运用了马子左边不规则的滑奏,造成了色彩上的变化。

乐曲在充分利用古筝原有演奏技法和旋律音型外,还采用了许多民间吹打、戏曲中惯用的手法,在表现形式、风格方面,做了有意义的探索。

《战台风》(王昌元作曲、演奏):这是第一首用筝反映工人战斗生活的器乐作品,创作于 20 世纪 60 年代中期。乐曲描绘了码头工人为保护国家财产与台风搏斗的英雄形象。

全曲分五段:一、码头工人的劳动场面;二、台风袭击;三、与台

风搏斗；四、雨过天晴；五、欢腾的码头（再现第一段）。

码头工人主题铿锵有力，富于个性。在 la、do、mi 的骨干音列上，配合稳健的进行曲节奏和浑厚的低音，表现出码头工人坚定地勇往直前的精神面貌。

例 98：筝曲《战台风》码头工人主题



在主题不断反复变奏中，充分应用江浙派“快四点”及“密摇”等传统技法，还创造性地使用了“双手弹弦”、“琵琶滑奏”、“扫弦”、“扣摇”、“扫摇”等新技法，提高丰富了筝的表现能力。

《清江放排》（丁伯苓、陈国权曲）：作品歌颂了放排工人的忘我劳动，描绘了放排工人的战斗生活。音调亲切，富有鲜明的地方色彩。

全曲是带再现的三部曲式。主题根据湖北恩施地区民歌改编，旋律抒情悠扬，富于歌唱性，反映出“千里清江放木排，满江春水把我抬”的诗情意境，抒发了放排工人的自豪心情。

例 99：筝曲《清江放排》第一段主题





在主题的几次反复变奏中,情绪不断发展,如第二、第三次变奏描绘木排进入急流,主题音调改变为劳动号子的节奏音型。

例 100:筝曲《清江放排》第一段片段



对比中段以后,主题再次出现,由于低音和弦的配合,节奏鲜明有力,充满了欢快、自信。

第四节　筝演奏技法的特点

一、左手按、颤、滑等技法

筝左手的演奏技法主要有颤音、按音、滑音(上滑音、下滑音)、揉音、泛音等多种,其中以按、颤、滑演奏技法最富有个性,它形成了筝曲"以韵补声"的旋律特点。

筝是半固定音阶乐器,它以五声音阶定弦。所谓"以韵补声"就是通过左手按音的奏法,弹出本弦发声之外的音,特别是五声音阶之外的音。如 mi 音弦位经过按弦变为 fa 或 ♯fa;la 音弦位经过按弦变为 si 或 ♭si 等等。这种经过文饰的音,就叫做韵。这种突出左手

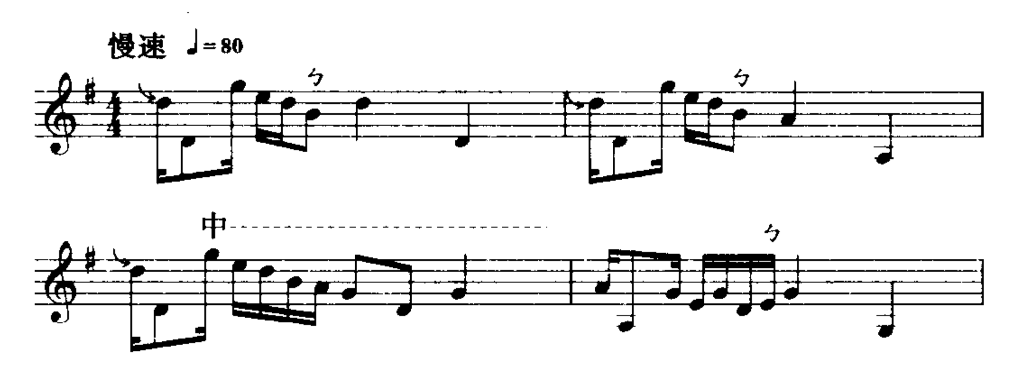
按颤取韵的手法，丰富了筝的表现力，显示了筝曲旋律的独特个性，近代筝人称它为“以韵补声”。

“以韵补声”的方法，在乐曲中对旋律的作用，可分为色彩性按音（或装饰性按音）、功能性按音（或游移性按音）两种。

（一）色彩性按音

色彩性按音仅起润饰旋律，突出旋律个性的作用，不具有调式、调性转换的意义。一般由本音按至上二度或小三度的旋律音，类似弦乐、管乐的滑音、抹音。如《渔舟唱晚》开始部分的旋律。又如《纺织忙》的主题，应用了按、滑技法，旋律柔和恬美。

例 101：筝曲《纺织忙》片段



“以韵补声”是控制筝曲情感的重要手段，它通过演奏上左手的吟、揉、滑、按等手法巧妙地表现出来。虽然各地区的筝曲都有这种演奏技法，但由于演奏时按音的力度、幅度、时值的不同，而形成不同的风格特点。因此，“以韵补声”的不同运用，是各地筝曲韵味有所不同的奥妙所在。

如山东筝曲的按音轻快急促，效果活泼生动，富于朝气。

例 102：山东筝曲《四段锦·山鸣谷应》片段



河南筝曲的按音沉着稳重，往往配合较长时值的吟揉技法，形成鲜明的色彩。

例 103：河南筝曲《昭君和番》片段

（曹　正编订）



客家筝曲按音较轻巧、柔和、缓慢，按音的固定趋向明确，突出了淡雅古朴的风格特点，如《出水莲》。

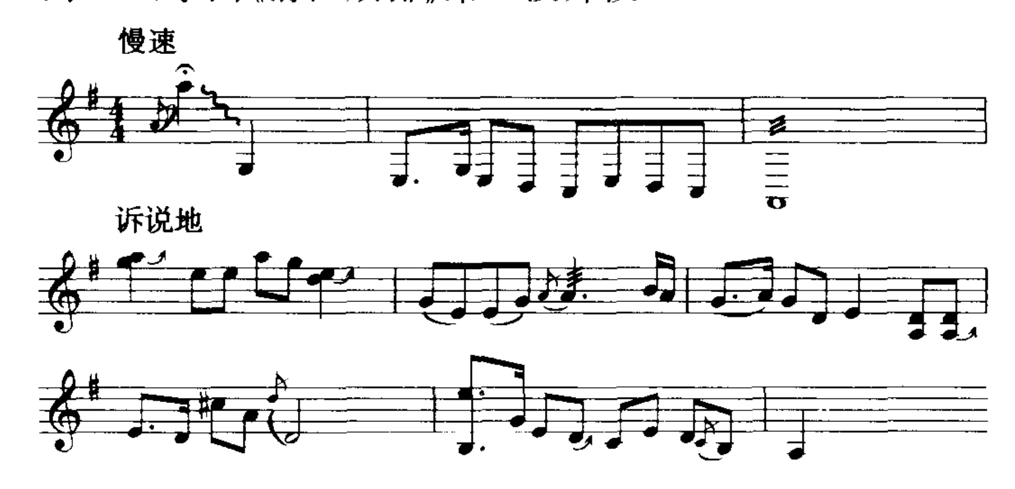
（二）功能性按音

功能性按音在润饰旋律的过程中，突出了乐曲局部旋律的调式、调性功能意义。

经过按音，乐曲局部旋律产生调试、调性变化的，如《渔舟唱晚》第一段结束处，由于 fa 音的强调，使乐曲由原来的 A 徵调式结束在 a 商调式上(参见谱例 91)。又如《清江放排》的第二段，在回

忆旧社会苦难沉痛的生活时，也应用了以按变调的手法。

例 104：筝曲《清江放排》第二段片段



由于按音的应用，使乐曲产生 a 羽、e 羽调式的交替色彩，加深了悲痛、回忆的情绪。

经过按音而改变全曲调式、调性功能意义的情况，在广东流传的筝曲中表现得最为突出。如客家筝曲有软线（在五声音阶基础上突出↑fa、↓si 两音）、硬线（突出五声音阶音列）之分；潮州筝曲有轻三六、重三六、轻三重六、活五之分。因此，“以韵补声”也是区别筝曲的不同调式特点，特别是客家筝曲、潮州筝曲独特调式特点的一个重要手段。

潮州筝曲各种按音奏法形成的调式音列变化情况：

二四谱（潮州古谱）		二	三	四	五	六	七	八
工尺谱		合	四	上	尺	工	六	五
调式主要音列	轻三六	sol	la、(↓si)	do	re	mi、(↑fa)	sol	la
	重三六	sol	(la)、↓si	do	re	(mi)、↑fa	sol	la
	轻三重六	sol	la、(↓si)	do	re	(mi)、↑fa	sol	la
	活　五	sol	(la)、↓si	do	re	(mi)、↑fa	sol	la

其中轻三六是二四谱的基本调式；重三六调式是在轻三六的基础上经过按变以后的调式变化；活五调式是在重三六的基础上经过按变以后的调式变化。

我们从潮州筝曲《柳青娘》旋律的不同调式、调性变化中，可以对二四谱调式、调性转换特点作些了解。

例 105：潮州筝曲《柳青娘》三种调式旋律对照







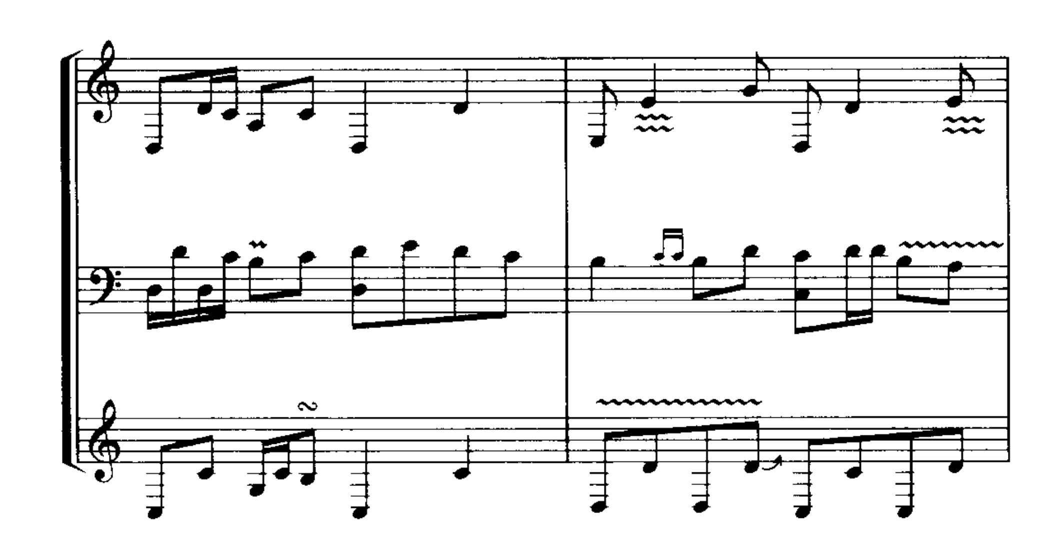

p



















《柳青娘》应用轻三六奏法时，虽然有时也出现↑fa、↓si 两个按音，但乐曲基本上是以 mi、la 为主的五声音阶。因为 mi、la 二音无须按奏，所以这种演奏法也称为“硬线”。轻三六的乐曲表现出欢快、跳跃的情绪。

《柳青娘》应用重三六奏法时，↑fa、↓si 两个按音在旋律中频频出现，当旋律以稳定的 fa 为主音时，则转入上四度宫调体系；当旋律以 ♭si 为主音时，则转入下二度宫音体系。乐曲结束时转到上四度宫音体系商调式。由于↑fa、↓si 二音必须通过按音取得，所以这种演奏法也称为“软线”。重三六的乐曲多表现庄重、激昂或哀怨、深沉的情感。

《柳青娘》应用活五调演奏时，由于该调式较多应用吟、揉、按手法，因此，乐曲婉转多变、缠绵悲切。

二、右手(或双手)刮奏、和弦音等技法

筝右手的演奏技法主要有托、擘、勾、剔、摘、打以及摇、撮、琶音、刮奏、和弦音等多种。其中以刮奏、和弦音等技法最富有特点。

刮奏，亦称花指、划奏，即依靠筝音位排列顺序右手作迅速的上、下刮奏。筝的刮奏对旋律的影响表现为装饰性、旋律性两种。

(一) 装饰性刮奏的旋律特点

装饰性刮奏是刮奏技法的原始形态，它的特点一般是时值较短，速度快，多在弱拍出现。刮奏技法的应用，可增添旋律的华丽、流畅感，是筝独具的旋律装饰手法。

例 106：筝曲《洞庭新歌》第一段片段





装饰性刮奏往往是把乐曲推向高潮的重要手法之一，如筝曲《高山流水》、《四段锦》、《渔舟唱晚》等。

例 107：山东筝曲《四段锦》第四段片段

装饰性刮奏除可作为乐曲引子或过渡性段落之外(如筝曲《幸福渠》、《东海渔歌》、《浏阳河》、《清江放排》等),还可作为主旋律的烘托、陪衬,有如一个伴奏声部。

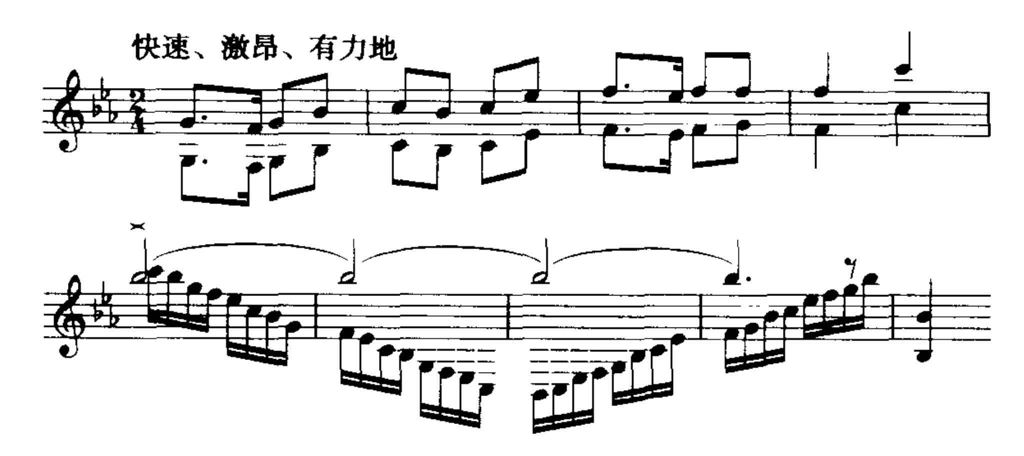
例 108:筝曲《东海渔歌》旋律片段



(二) 旋律性刮奏的旋律特点

将刮奏所形成的旋律特点展衍,即把快速流利的带有装饰作用的演奏放慢,可形成独立的旋律主体。这种旋律进行特点,常见于现代筝曲创作和改编乐曲中。

例 109:筝曲《幸福水》第一段片段



筝曲和弦音的应用从 50 年代《庆丰年》创作后,广泛地被采纳,获得一定的发展。多用于加强旋律的节奏和渲染一定的气氛。

例 110:筝曲《草原英雄小姐妹》第二段片段



例 111:筝曲《台湾儿女的心愿》片段



第五节 传统筝曲六十八板的曲式结构特点

传统筝曲的结构,多为六十八板(即 68 小节)。追溯其源头,目前所见到的关于六十八板结构的最早著作,是清乾隆廿七年(1762)一素子整理的《琵琶谱》。该谱在《八板名源》中写道:“……讵知古人制作之初,有谱必有板,一谱合定六十八板,而六十八板中分为八节,节者段也,即落头句也。一段之下从字起板,故云八板。八板者,诸谱之祖,学谱之门,谱典虽多,离其祖者,终成杂乱;指法虽巧,失其门者,必欠尺绳。余于此缉,每谱之中必依八板分断八〇,一〇即一节令,令后之学谱者,得查其误,或对弹之,必入八板。数句或一段令人之追我者,识寻其路由。是而弹,弹而熟,熟而通,通而变,变而化,化而分,分而合,庶不负予三缉之诚,亦不负古人制作之心也。”以上文字可以证实早在二百多年以前,六十八板体已成为创作上的一种固定曲式结构模式应用于民间,并且已有

相当发展。其发展的形式见于该乐谱的《援琴三辩》一文:“……盖琴者贵在音,音出自法,法属谱,谱重板,一谱六十八板,八谱合成五百四十四板。清谱弹完渐行紧谱,而收至五十六板,由五十六板而催至三十四,由三十四练至一十七,此谱板之尽头处也。”在《八谱名源》中,又详细谈到由八首六十八板乐曲组成《八谱》时的艺术特点:“八谱之源自八板,从中变化生妙,当连者断,当断者连。连不失其断,断不失其连。当轮者点,当点者轮。轮不误其点,点不误其轮。轮轮点点,断断连连,音虽异而板则同,字虽离而韵则合。相对之下,八谱八样,八名八序,有缓有紧,有淡有浓,有奇有古,有浊有清,五音翻覆,句无雷同,此本调正音之八谱也。今则出调入泛,灵巧轻清遵道由户变故生新,依八板化八谱,猗欤休哉。”乐谱中记有《古调八操》,由 8 首六十八板乐曲联缀而成。

根据一素子《琵琶谱》所述,可以说明:

第一, 六十八板由八节(或称八段)组成,具有一定的固定程式,是各谱衍变发展的基础;

第二, 由 8 首六十八板组成的套曲叫《八谱》,《八谱》中各曲在演奏手法、情绪意境等方面具有一定的对比;

第三, 六十八板减缩变奏时,其板数可由 68 板减缩至 56 板(少 12 板),进而减缩为 34 板(减过一半),最简练时可到 17 板(34 板的减半)。

从流传下来的民间器乐曲来看, 大量乐曲仍保留有这种结构特点,如北方弦索、河南大调曲子板头曲、汉乐、潮州弦诗以及琵琶小曲、筝曲等等。

南北各地筝曲中,以六十八板(或快板慢弹的三十四板)的曲式结构特点组织乐曲的情况非常普遍。如客家筝曲《出水莲》、《落地金钱》、《倒插花》、《单点头》; 潮州筝曲《寒鸦戏水》、《柳青娘》、《锦上添花》;山东筝曲《高山流水》、《鸿雁捎书》、《红娘巧辩》、《汉宫秋月》、《风求凰》、《昭君怨》;河南筝曲《高山流水》、《苏武思乡》、《葡萄架》等等,多不胜举。

六十八板结构的乐曲目前多称其为“八板体”结构，也就是在民间长期流传中以“八板”的结构规律为特点，即六十八板的结构规律特点而形成的一种严格的民间曲式结构。我国民间习惯上把包含8个强拍(即八大板)的乐句称为一大板，所谓六十八板就是由8个乐句加4板，八八六十四加四即六十八板的曲式结构模式。

《八板》(亦称《老八板》、《老六板》)原是我国各地广为流传的一首器乐曲，由于它们结构、速度、节拍、调式及旋律等方面的差异，变体很多，故又有《八板头》、《八板尾》、《花八板》、《慢八板》、《花六板》、《慢花六》、《流水板》等名称。在长期流传发展中，《八板》又衍变成为众多标题性器乐曲，如《饿马摇铃》、《阳春》、《锦上添花》、《金蛇狂舞》、《高山流水》、《汉宫秋月》等等。

例112:《一素子琵琶谱》中的《八板》

(1762年抄本)





例 113:《弦索备考》中的《八板》



《弦索备考》中《八板》的曲式结构图式(三十四板):

(第5句扩充)

a	a^1	b	c	d	e	f	e^1
4	4	4	4	6	4	4	4
商	徵	商	徵	宫	宫	宫	宫
(起)		(承)		(转)		(合)	

其结构特点与《一素子琵琶谱》中的《八板》是一致的。

山东筝曲《高山流水》第一段、第二段六十八板(三十四板)曲式结构特点与《弦索备考》、《八板》基本一致。

(第4、5句扩充)

a	a^1	b	c	d	e	f	e^1
4	4	4	5	5	4	4	4
商	徵	商	宫	宫	宫	宫	宫
(起)		(承)		(转)		(合)	

潮州筝曲《寒鸦戏水》六十八板曲式结构图式:

(第5句扩充)

a	a^1	b	c	d	e	f	e^1
8	8	8	8	12	8	8	8
商	徵	宫	徵	宫	变徵	变徵	宫
(起)		(承)		(转)		(合)	

客家筝曲《出水莲》六十八板曲式结构图式:

(第5、6句扩充)

a	b	c	d	e	c^1	a^1	b^1
8	8	6	8	15	11	6	6
(起)		(承)		(转)		(合)	

从以上几首乐曲的结构中,可以看出,筝曲六十八板结构上的一些主要特点:

第一，总的板数不变，为 68 板；

第二，可划分为 8 句，旋律的扩充部分往往在第 5 句(或 4、5 两句，5、6 两句)；

第三，在素材上往往第 1、2 句重复；第 6、8 句重复(或 7、8 句重复 1、2 句)。因此在结构上有两种组合情况：

其一：分“起、承、转、合”四个部分。第 1、2 句变化重复时，第 6、8 句亦变化重复。

其二：分“起、转、合”三个部分。第 1、2 乐句对仗时，第 7、8 乐句再现第 1、2 乐句。

因此，第 1、2 句是传统两句乐段形式的基础；而第 3、4、5、6 四句则保持民间起、承、转、合四句头的结构形式；第 7、8 句在材料上与第 1、2 句吻合的情况虽不普遍，但《出水莲》这种再现的特点是值得重视研究的。

可以看出，所谓六十八板的曲式结构特点，实际上是在民间二句、四句结构的基本形式上发展起来的较完整的传统曲式结构。

注 释

① 东汉刘熙《释名·雅乐器》：“筝，施弦高、急，筝筝然也。”

② 汉司马迁《史记·李斯谏逐客书》卷 87：“夫击瓮叩缶、弹筝搏髀而歌呼呜呜快耳目者，真秦之声也。”北京中华书局，1959 年版。P.2543—2544。

③ 晋鱼豢《魏略》：“游楚好音乐，乃畜琵琶、筝，每行将以自随。”又，唐李峤《筝》诗：“蒙恬芳轨没，游楚妙弹开。新曲帐中发，清音指下来。钿装模六律，柱列配蕨才。莫听西秦奏，筝筝有剩哀。”

④ 西晋崔豹《古今注》：“邯郸女子秦罗敷，出采桑于陌上。赵王见欲夺之。罗敷乃弹筝，作《陌上桑》之歌以自明。”

⑤ 汉桓宽《盐铁论·散足篇》：“往者民间酒会，各以党俗，弹筝鼓缶而已。”

⑥ 西晋傅玄《傅子》：“郝素(索)弹筝，虽伯牙之妙手、吴姬之奇声，何以加哉！”

唐白居易《白氏六帖事类集》：“郝素善弹筝。”

⑦ 东晋裴启《语林》:"晋孝武祖宴西堂,诏桓子野弹筝。桓乃抚筝而歌怨诗。悲若之响,一堂流涕。"

⑧ 唐段安节《乐府杂录》:"元和至太和中,李青青及龙佐;大中以来,有常述本,亦妙手也;史从、李从周,皆能者也。从周,即青孙,亚其父之艺也。"

唐白居易《霓裳羽衣歌》:"移领钱塘第二年始有心情闻丝竹。玲珑箜篌谢好筝,陈宠觱篥沈平笙。清弦脆管纤纤手,教得霓裳一曲成。"

⑨ 元夏庭芝所撰《青楼集·金莺儿》:"山东名姝(妓)也。美姿色,善谈笑,搊筝合唱,鲜有其比。"

⑩ 唐杜佑《风俗通》:"筝,谨按《礼·乐记》,五弦、筑身也。"东汉许慎《说文解字》:"筝,鼓弦筑身乐也。"

⑪ 东汉许慎《说文解字》:"筑,以竹曲五弦之乐也。"

⑫ 关于古代瑟的音位排列法,可参见 1974 年第四期《乐器科技》上李纯一撰写的《汉瑟和楚瑟调弦的探索》一文。

⑬ 客家筝曲是由客家音乐(即汉乐)中分离出来的,因客家音乐也是用"套曲"合奏,所以有主调、副调之分。乐曲具有独立性者称主调,是套曲中起骨干作用的曲调。如《平山乐》、《落地金钱》、《玉连环》等。若用于主调乐曲中的起收板乐曲,则称之为副调,如《单点头》、《出水莲》等乐曲,均为起板前奏之副调;《双飞燕》等乐曲,均为结尾收板之副调。何玉斋在上海曾经将《出水莲》、《昭君怨》、《崖山哀》、《雪雁南飞》(或称《北雁归里》)4 曲联为一套演奏。

⑭ 潮州弦诗十大名曲为《昭君怨》、《小桃红》、《寒鸦戏水》、《黄鹂词》、《月儿高》、《大八板》、《平沙落雁》、《凤求凰》、《玉连环》、《锦上添花》。

第四章 琵琶、三弦音乐

第一节 琵琶概述

琵琶是以演奏手法命名的乐器。“琵”和“琶”原是古代弹弦乐器两种演奏手法的名称[①]，秦汉至唐代这一时期，琵琶二字成为多种弹弦乐器的混称。唐代以后，琵琶才作为一件独立乐器的专用名词而沿用到今天。

一、历史沿革

秦、汉时期，根据史料记载主要有两种类型的琵琶。一种是直柄，有圆形共鸣箱的“直项琵琶”，圆形共鸣箱两面蒙皮，相传由秦末时出现的弦鼗发展而成[②]，因此，又叫“秦汉子”。另一种约在公元前105年，汉族乐工参考了筝、筑、箜篌等木质乐器而设计出来的琵琶，木制直柄，圆形音箱，四条弦，十二柱，用手弹奏[③]。又因晋朝的阮咸以擅弹此乐器闻名，所以又叫“阮咸”或“阮”。

东晋时期“曲项琵琶”由波斯经新疆、甘肃一带传入我国北方；南北朝时期传至南方[④]。当时的曲项琵琶，四弦四柱（只有相位，没有品位），横抱，用拨子弹奏。

唐代是我国琵琶演奏艺术发展的一个高峰时期。在乐器改革方面，巧妙地将传统直项琵琶与外来曲项琵琶结合起来。保留曲项琵琶梨形、曲项的形制特点，即保留了曲项琵琶的发音特点；逐步舍弃曲项琵琶用拨子弹奏，沿用直项琵琶用手弹奏；在曲项琵琶上将原用四相改用直项琵琶的多柱，由原来十二柱变成十四柱；在演奏上改变曲项琵琶的横弹为直项琵琶的竖弹。由于乐器改革上的

大胆吸收和合理取舍，使演奏上获得新的飞跃。琵琶除了是唐代歌舞大曲的领奏、伴奏乐器外，独奏艺术也获得了很大的发展。载入史册的琵琶演奏名家不计其数，如唐段安节《乐府杂录·琵琶》一文中所载琵琶演奏家段善本和康昆仑的故事："建中有康昆仑称第一手。始遇长安大旱，诏两市祈雨。及至天门街，市人广较胜负，斗声乐。即街东，有康昆仑，琵琶最上，必谓西街无以敌也。遂令昆仑登彩楼，弹一曲新翻羽调绿腰。其街西亦建一楼，东市大诮之。及昆仑度曲，西市楼上出一女郎，抱乐器，先云：'我亦弹此曲，兼移在枫香调中。'及下拨声如雷，其妙绝入神。昆仑即惊骇，乃拜请为师。女郎遂更衣出见，乃僧也。盖西市豪族厚赂庄严寺僧善本，姓段，以定东廛之声。"文中又载："曹纲善运拨若风雨，而不事扣弦；(裴)兴奴长于拢撚。下拨稍软。时人谓曹纲有右手，兴奴有左手。"当时著名的琵琶演奏家还有曹善才、曹保、曹妙达、曹触新、曹者素、安马驹、安末弱、贺怀智、雷海青、李管儿、王芬、濂郊、米和、郑中丞、刘禅奴、李士良、申旋等。

明、清时期，琵琶形制基本稳定，在琵琶大型套曲的制作、演奏上，获得新的发展。如汤应曾演奏的《楚汉》，张雄演奏的《拿鹅》等⑤。明代著名的琵琶演奏家还有钟秀元、李近楼等。清代至民国，见于记载的琵琶演奏家更为众多，著名的有杨廷果、华秋苹、鞠士林、陈子敬、李芳园、吴畹卿、沈浩初、沈肇洲、汪昱庭等等。

中华人民共和国成立以后，琵琶演奏艺术获得了很大的发展，乐器改革方面，根据十二平均律的要求安排品位，目前已发展为六相二十四品；50年代试用钢丝弦替代丝弦，目前已发展为以钢丝尼龙弦替代丝弦；继以人工指甲替代手指甲演奏等等。无论在乐器的音域、音质、音量、音色等方面都获得了显著的改进。创作了一部分优秀曲目。在演奏艺术方面、培养人才方面都做出了可喜的成绩。

二、乐器简介

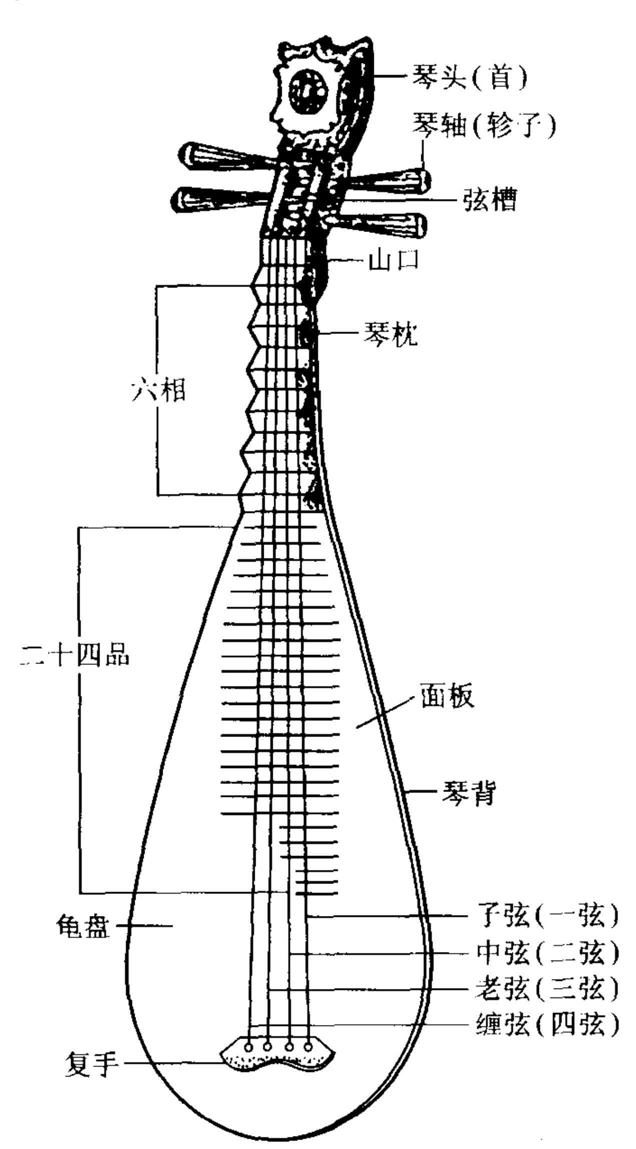
琵琶的形制：琵琶主要由头部、颈部、腹部构成。

头部包括琴头、弦槽、弦轴；均以硬质黄杨木或红木制作，弦轴亦可用牛角、象牙制作。琴头有凤尾式、如意式等造型，目前多用如意式。

颈部包括山口、相、琴枕、琴颈；相多以红木或牛角、象牙制作。

腹部包括品、面板、复手、琴背、琴弦；琴背为琵琶发音的共鸣箱，上接颈部，呈半面椭圆形；中空，平面蒙以桐木或柏木面板。面板上粘有品与复手，多以竹或牛角制。琴弦目前多用钢制合金弦或尼龙钢丝弦。

琵琶各部位名称：



琵琶定弦种类很多,常见的有以下几种:

A d e a, 1=D(sol、do、re、sol),华氏谱、李氏谱称“正调”,养正轩谱称“小工调”,瀛州古调谱称“工字调”,是琵琶最基本的定弦法。如《十面埋伏》、《夕阳箫鼓》、《阳春古曲》、《大浪淘沙》等曲都用这种定弦。

G d e a, 1=G(do、sol、la、re),华氏谱称“尺调”。使用该定弦法的乐曲有《普庵咒》(《弦索备考》)、《小普庵咒》(《华氏谱》)、《浏阳河》等。

A B e a, 1=D,(sol、la、re、sol),华氏谱称“正宫变调”,养正轩谱称“小工变调”。使用该定弦法的乐曲有《霸王卸甲》、《海青拿天鹅》、《清音串》、《平韵串》等。

A e a a, 1=D(sol、re、sol、sol),华氏谱称“正宫变调”。使用该定弦法的乐曲有《将军令》等。

A d e a, 1=C(la、re、mi、la),华氏谱称“六调”,李氏谱称“尺调”,养正轩谱称“四字调”。使用该定弦法的乐曲有《汉宫秋月》。

琵琶音域 A—b^2,包括全部半音。

琵琶符号标记:弦序符号写在乐谱音符下方;指序符号写在乐谱音符左上方或上方;右手基本指法写在乐谱音符正上方;左手基本指法写在乐谱音符正下方。

第二节　重要曲谱及流派

一、古代琵琶曲谱

唐代琵琶演奏艺术获得了高度的发展,目前存见的琵琶古谱有:

《敦煌琵琶谱》(933),原藏于甘肃敦煌莫高窟藏经洞,目前藏于法国国家图书馆。该琵琶谱曲目有《品弄》、《又慢曲子西江月》、《长沙女引》、《撒金砂》、《水鼓子》、《又慢曲子》、《倾杯乐》、《伊州》、

《又慢曲子伊州》、《急曲子》、《急胡相问》、《慢曲子心事子》等25首。

唐传日本天平遗谱《番假崇》(琵琶伴奏谱,747),现藏于日本奈良正仓院。

唐传《五弦谱》(约10世纪),根据盛唐时期(8世纪)传入日本的原本重新整理编辑抄写,共28曲,用于五弦琵琶,现藏于日本京都阳明文库。

据宋郑樵所撰《通志》记载,尚有唐代贺怀智所撰辑的《琵琶谱一卷》。关于宋代的琵琶谱,仅见于清姚燮(1805—1864)晚期著作《今乐考证》,其中记有宋太宗(976—983在位)所制《琵琶独弹曲破诸调》,无乐谱,曲目15首:《庆成功》(凤鸾商,又入大石角)、《九曲清》(应钟调)、《凤来仪》(金石角)、《蕋宫春》(芙蓉调)、《连理枝》(蕤宾调。《词律》以为唐调,或沿其名。又双调,一名《小桃红》,一名《红娘子》,一名《灼灼花》)、《朝天乐》(正仙吕调)、《奉宸欢》(兰陵角)、《贺昌时》(孤雁调)、《寰海青》(大石调)、《玉芙蓉》(玉仙商,又入高般涉调)、《泛仙槎》(林钟角)、《帝台春》(无射宫调)、《宴蓬莱》(龙仙羽)、《美时清》(圣德商)、《寿星见》(仙吕调)。

清朝所见最早琵琶谱为一素子《琵琶谱》,清·乾隆二十七年抄本(1762)。曲目:

《八板》。

《古调八操》(本调):

头操《锦上添花》(三弦共此)

二操《张生游寺》(三弦共此)

三操《鱼嬉春水》(三弦共此,顺带板头)

四操《龙凤飞舞》(三弦末用,兼顺带板头,接补板头)

五操《霸王卸甲》(一名《四面埋伏》带补板头,琵琶专用)

六操《炮打襄阳》(一名《将军令》接补板头,琵琶专用,兼带板头)

七操《狮子滚球》(琵琶专用)

八操《平沙落雁》(琵琶专用)

《新调八操》(琵琶用本调,三弦用尺字调):

第一操《娇容三变》(通凄凉古调)

第二操《昭君出塞》(通石上流泉)

第三操《金镲银匙》(通串珠帘)

第四操《秋灿芙蓉》(通思春)

第五操《杨妃醉舞》(通月儿高)

第六操《月映西湖》(又名《出塞》)

第七操(缺)

第八操(缺)

二、近代琵琶曲谱及流派

清·嘉庆二十四年(1819)江苏无锡《南北派秘本琵琶谱真传》(即《停云谱》)问世,根据其文字和乐谱的记载,可知当时琵琶演奏分南北两大派。

国朝燕京王君锡派(北方直隶派)所传琵琶曲目:

西板 12 曲:

文板:《正板》、《素串》、《懒梳妆》、《凤求凰》、《平沙落雁》。

武板:《葡萄轮》、《下云罗》、《紧中慢》、《上番》、《中番》、《石音》、《野马跳涧》。

大曲:《十面》,十三段。

杂曲:《普庵咒》,十六段(锡山杨廷果曲)。

南方浙江陈牧夫派所传琵琶曲目:

西板正调 49 曲:

文板:《思春》、《昭君怨》、《傍妆台》、《美女穿梭》、《水龙吟》、《金鳌哭龙》、《似弹非弹》、《锁南枝》、《斑鸠过河》、《秋江》(一名《秋江晚渡》)、《诉怨》、《玉连环》、《雨打芭蕉》、《三跳涧》、《泣颜回》、《懒画眉》、《扣连环》、《百鸟朝王》。

武板:《艳阳天》、《范阳州》、《革蹬点》、《巧梳妆》、《轮京》、《老京》、《挽不断》、《四字》、《步步高》、《锦缠道》、《绊马索》、《千胜》。

随手八板:《春光好》、《凤衔珠》、《翠云涛》、《驻春妆》、《泛仙槎》。

杂板:《花胜》、《侧垂莲》、《三通鼓》、《双飞燕》、《渔歌唱晚》、《雁阵惊寒》、

《花雨缤纷》、《蜂蝶争春》、《猿啼鹤唳》、《小月儿高》、《仙人过桥》、《蝶恋花》、《凤凰吟》、《清平调》。

大曲：《将军令》，十段。

《霸王卸甲》，十段；

《海青拿鹤》，十八段；

《月儿高》，十段。

据《今乐考证》所载江南派琵琶目补中还有：

大 曲：《得胜令》、《合欢令》、《哪吒令》、《平沙落雁》(与王派小曲异)、《汉宫秋月》、《陈隋调》(一名《安公子曲》)、《霓裳羽衣》。

中 曲：《玉盘珠》、《夕阳箫鼓》。

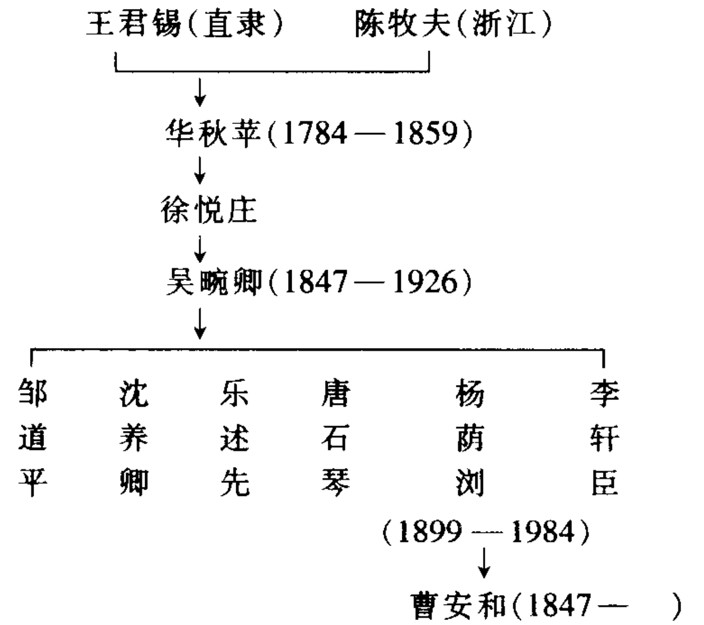
小 曲：《缠珠帘》、《皓月龙吟》。

近百年来，北方琵琶演奏艺术的发展较为迟缓，各派演奏家多云集于江南一带，具有代表性的流派、曲谱如下：

(一) 江苏无锡派

代表人物华秋苹、吴畹卿等，乐谱《琵琶谱》，清·嘉庆已卯刻本(1819)(曲目见上述)。

主要师承关系：



(二) 上海浦东派

代表人物鞠士林、陈子敬、沈浩初等。乐谱有《鞠士林琵琶谱》，

清·乾隆、嘉庆年间传谱(1736—1820),林石城编辑整理。内有曲目:《平沙落雁》、《六板》(十段)、《老八板》、《慢商音》(十段)、《十面埋伏》(十三段)、《将军令》(四段)、《霸王卸甲》、《海青》(十九段)、《月儿高》(九段)、《陈隋》(六段)、《普庵咒》(十六段)、《夕阳箫鼓》(七段)、《紧中慢》、《普庵咒》、《高尖》、《三跳涧》、《雨打芭蕉》、《玉树临风》、《三通鼓》、《肆合》、《崇明新板》、《八段景》22首。

《养正轩琵琶谱》,沈浩初编辑,中华民国十五年抄本(1926)。

曲目:

文套:《夕阳箫鼓》,七段

《武林逸韵》,十段。

《月儿高》,八段。

《陈隋》,八段。

大曲:《普庵咒》,十四段。

《阳春白雪》,十二段。

《灯月交辉》,三段。

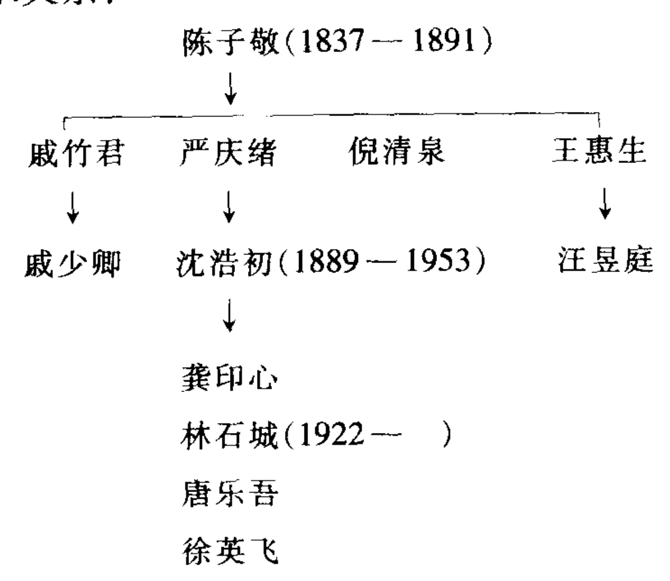
武套:《将军令》,十段。

《十面》,十八段。

《霸王卸甲》,十一段。

《平沙落雁》,十八段(一名《海青拿鹤》)。

主要师承关系:



（三）浙江平湖派

代表人物李芳园、吴梦非等，乐谱《南北派十三套大曲琵琶新谱》，李芳园传谱，清光绪二十一年影印(1895)。

曲目：

《阳春古典》，十一段。

《满将军令》，十四段。

《郁轮袍》，十五段。

《淮阴平楚》，十八段。

《海青拿鹤》，十九段。

《汉将军令》，十段。

《平沙落雁》，七段。

《浔阳琵琶》，十段。

《霓裳曲》，十一段。

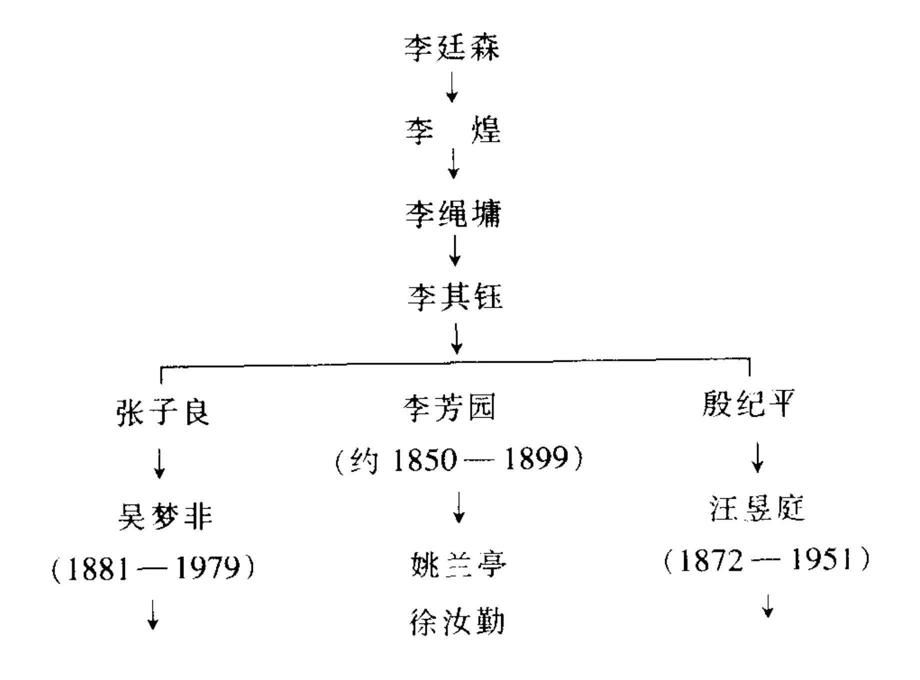
《陈隋古音》，九段。

《普庵咒》，十四段。

《塞上曲》，五段。

《青莲乐府》，四段。

主要师承关系：



刘天华(1895—1932)　时笑山
宋宝庆　朱叔閒
韩振雍　都兰亭
朱继臣　吴柏君
程午嘉(1902—1985)　↓
朱荇青(1889—1954)
↓
谭筱麟
丁善德
樊伯炎
杨大钧(1913—1987)
杨少彝(1913—1974)

(四)江苏崇明派

代表人物沈肇洲、刘天华、徐立荪等,乐谱《瀛州古调》,沈肇洲编辑,中华民国五年影印本(1916)。

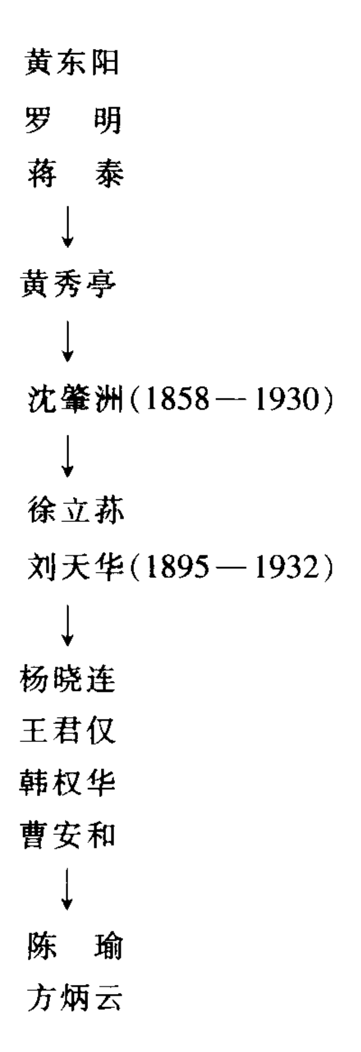
曲目:

慢板:《飞花点翠》、《美人思月》、《梅花点脂》、《月儿高》、《小银枪》、《后小银枪》、《蜻蜓点水》、《寒鹊争梅》、《狮子滚绣球》、《雀欲回巢》、《纸珠帘》、《鱼儿戏水》、《苏堤春晓》、《三潭印月》、《柳弄春晖》、《美女春思》、《三仙桥》、《秋月穿波》、《娇花映日》、《临风柳翠》、《梅梢月》、《玉如意》。

快板:《诉冤》、《鹂鸣深树》、《矮子上扶梯》、《脱红袍》、《双躲》、《扳散手》、《小十面》、《金桥勒马》、《一马双驼》、《金湖龙》、《平沙泼浪》、《三通鼓》、《云果雁》、《平沙落雁》、《天鹅反掌》、《沙湖撩石》、《双飞燕》。

文板:《思春》、《昭君怨》、《泣颜回》、《傍妆台》、《汉宫秋月》;《十面埋伏》十段。

主要师承关系：



(五) 上海汪昱庭派

代表人物汪昱庭，乐谱《汪昱庭琵琶谱》，中华民国三十一年抄本(1942)。

曲目：

《阳春古曲》，七段。

《青莲乐府》，四段。

《塞上曲》，四段。

《将军令》，十段。

《郁轮袍》，十四段。

《灯月交辉》。

《月儿高》，十二段。

《淮阴平楚》，十二段。

《浔阳夜月》，十段。

《神传妙谛》，七段。

《普庵咒》，十四段。

《画眉穿林》。

《斑鸠过河》。

《汉宫秋月》。

《平沙落雁》。

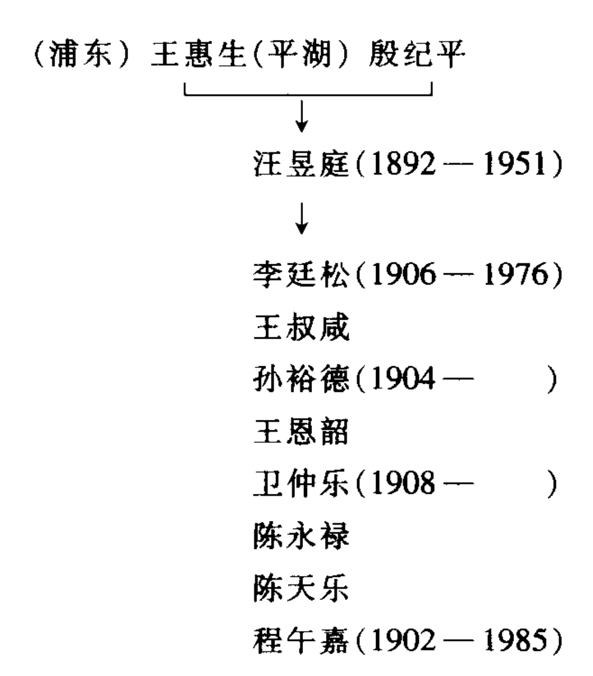
《夜深沉》。

《中六》。

《粤曲到春来》。

《黛玉琴曲》。

主要师承关系：



第三节　琵琶传统乐曲

琵琶乐曲传统分类习惯不一，如根据速度特点可分为慢板乐曲、快板乐曲；根据结构特点可分为琵琶小曲(多为六十八板体)、琵琶套曲；根据表现上不同的手法特点和格调又可分为武曲、文曲、大曲(大曲另一个含意是针对小曲而言，它本身包括武套、文套)等。现据上海浦东派《养正轩琵琶谱》所载，将琵琶传统大型乐曲划分为武曲、文曲、大曲三类来论述。

一、琵琶武曲

琵琶武曲有《十面埋伏》、《霸王卸甲》、《海青拿天鹅》、《汉将军令》、《满将军令》、《水军操演》等。

《十面埋伏》(汪昱庭传谱，李廷松演奏谱)：根据公元前202年，楚汉在垓下决战时，汉军用十面埋伏的阵法击败楚军这一历史事实集中概括写成。

明末清初，王猷定在《四照堂集》的《汤琵琶传》一文中，记载了当时著名琵琶演奏家汤应曾演奏《楚汉》一曲时的生动情景：

> "而尤得意于楚汉一曲。当其两军决斗时，声动天地，瓦屋若飞坠。徐而察之，有金声、鼓声、剑弩声，人马辟易声；俄而无声，久之，有怨而难明者为楚歌声；凄而壮者为项王悲歌慷慨之声；别姬声；陷大泽，有追骑声；至乌江有项王自刎声；余骑蹂践争项王声。使闻者始而奋，既而恐，终而涕泣之无从也。其感人如此。"

从《汤琵琶传》所载文字分析，《楚汉》一曲与当前流传的《十面埋伏》所描写的内容，形象和结构基本上比较一致。因此，琵琶古曲《十面埋伏》可能在明代就已经在民间流传了。乐谱记载最早见于鞠士林所编的琵琶谱。

《十面埋伏》从音乐发展来看可以划分为三个段落。

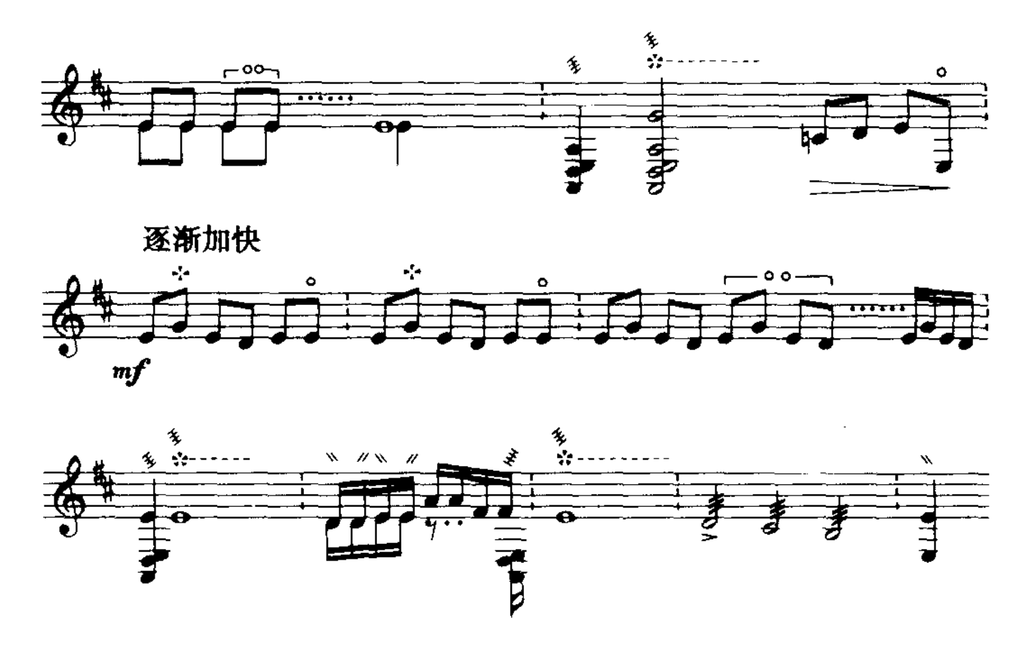
第一大段，包括〔列营〕、〔吹打〕、〔点将〕、〔排阵〕、〔走队〕五个

小段落

［列营］是全曲的引子，在艺术上以高度概括、洗炼的手法，抓住了战场上特有的战鼓声与号角声，并使这种音调典型化，造成异常紧张森严的战争气氛。战鼓节奏由慢到快，号角声安排在高音区，旋律骨干音的四度跳进具有中国古代号角的特色，音调高亢明亮、富于战斗性。乐曲一开始就把一幅战鼓雷鸣、旌旗林立、刀光剑影的壮烈的古战场画面，展现在听众面前。

例4-14：琵琶武曲《十面埋伏》[列营]片段





〔吹打〕、〔点将〕、〔排阵〕、〔走队〕这四小段是对汉军阵营群像的刻画。

〔吹打〕是古代军乐的一种，一般都在大将出场检阅等场合演奏。这段旋律模仿军乐中吹奏觱篥的音调。

例 115：琵琶武曲《十面埋伏》[吹打]片段





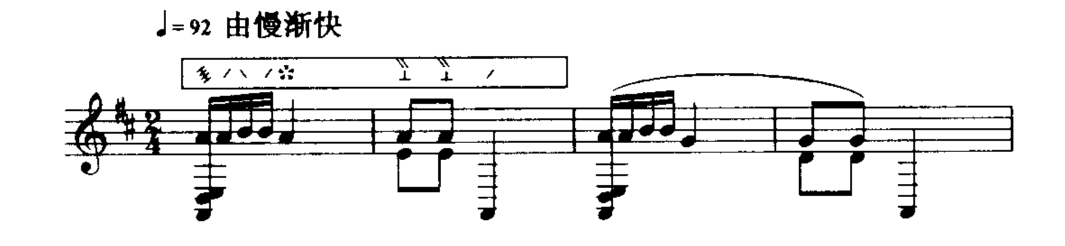
〔排阵〕、〔走队〕应用核心音调自由衍展的手法，以两小节为一个单位，作了 8 次节奏型模进(〔走队〕是〔排阵〕的换头重复)。在节奏音型模进中，利用旋律高低、力度强弱、调式交替变化(G 宫→D 宫→e 羽)，展现出汉军严整矫健的形象。

第二大段，包括〔埋伏〕、〔小战〕、〔大战〕三个小段落。

〔埋伏〕音调取材于〔吹打〕，旋律展开应用主音环绕和"句句双"的手法，即围绕 A 音作上、下波浪式进行。继以用短小动机不断模进，采用双音承递手法，使各个旋律片段有机地联系起来，随着演奏上速度一紧一松的安排，造成一种寂静、紧张的战场气氛。

〔小战〕描写汉军楚军交锋、短兵相接的场面。这段音乐应用了琵琶特有的"煞"弦手法，形象地描绘了战斗中矛盾相碰、刀枪相击声。在反复时随着速度加快、力度加强，把音乐引向段落高潮。

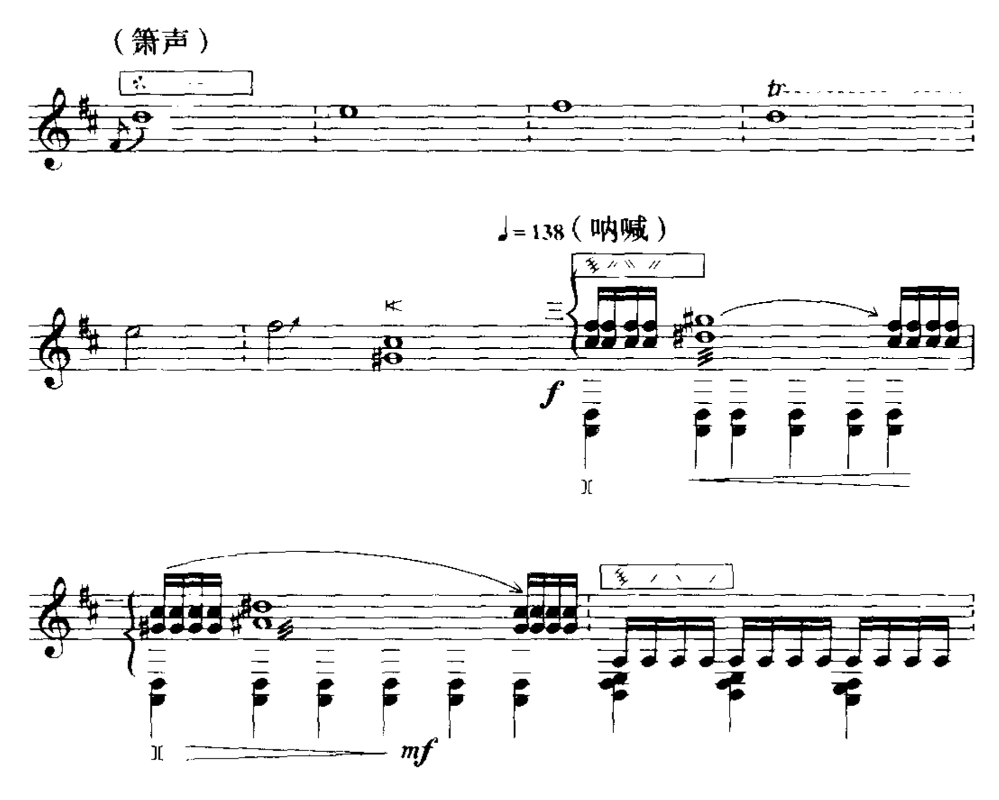
例 116：琵琶武曲《十面埋伏》[小战]片段

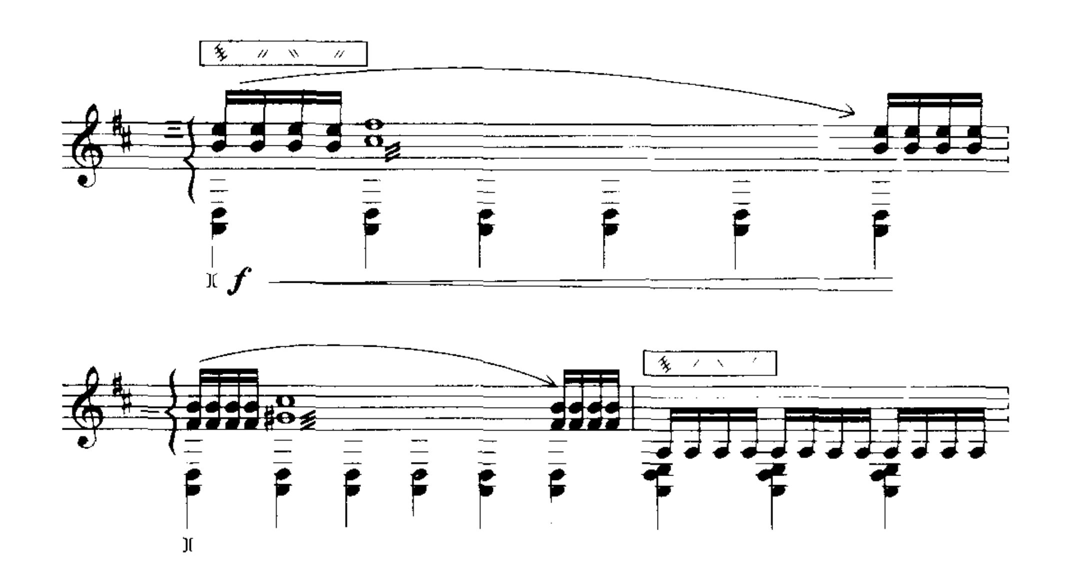




〔大战〕是全曲的高潮部分，段落开始，首先以强有力的节奏、“快夹打”的汇组指法、快速的进行再现了〔吹打〕的部分旋律，象征着汉军的威势。〔大战〕中有个部分叫“箫声”，它以忧伤、凄凉的音调，激起楚军思乡厌战的情绪。〔大战〕的高潮在“呐喊”，也是全曲音乐发展的高峰。作者应用简洁的手法和琵琶特有的演奏技巧“推拼双弦”，描绘出两军对阵，厮杀呐喊的激烈战斗场景。传统版本呐喊声出现三次，习称“三起三落”。

例 117：琵琶武曲《十面埋伏》[大战]片段





第二大段是全曲中心部分。〔埋伏〕在情绪上为〔大战〕作了准备,〔小战〕是〔大战〕的前奏,这样使全曲的高潮〔大战〕在旋律展现上有层次,有步骤。通过〔埋伏〕〔小战〕,矛盾逐步激化,特别在“呐喊”前出现“箫声”,音乐旋律的节奏、手法、情绪突然变化,使“呐喊”的出现更为铿锵有力,更具有强烈的战斗气息。

第三大段,包括〔项王败阵〕、〔乌江自刎〕、〔众军奏凯〕、〔诸将争功〕、〔得胜回营〕五个小段落。

这部分描写了汉军的胜利与项羽的失败、自刎。目前演奏都删去了这一部分,而在“呐喊”后奏“传令收兵”就结束全曲。

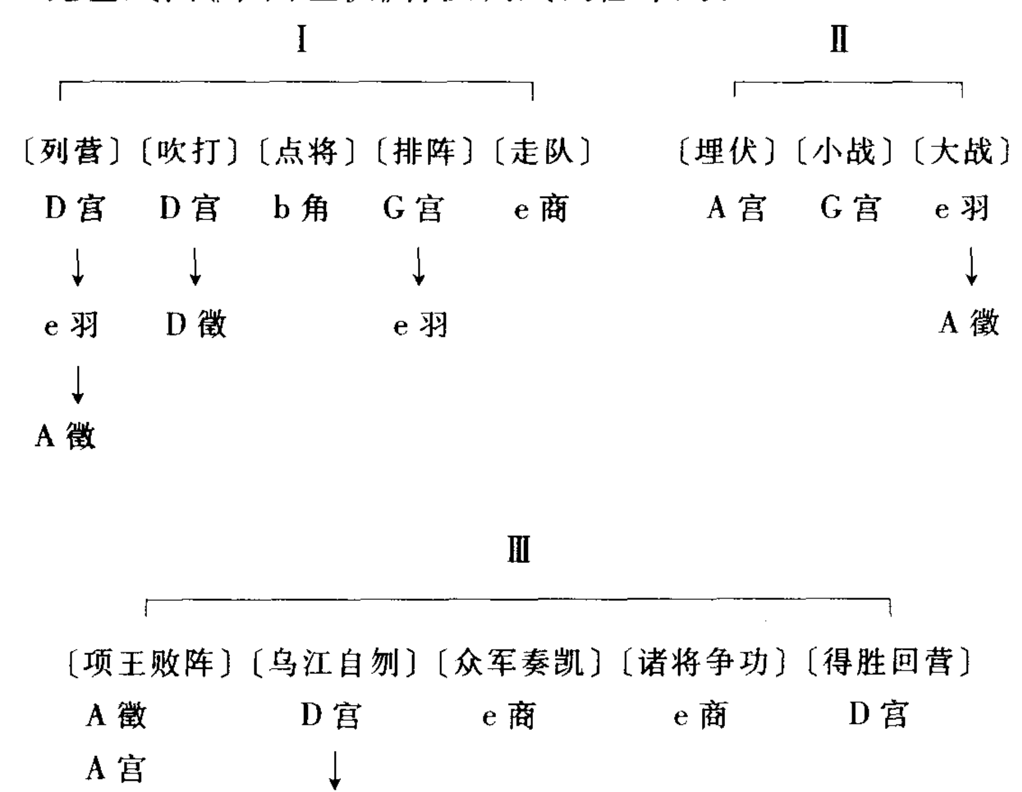
琵琶武曲《十面埋伏》的艺术特点概括起来有以下几个方面:

首先,在表现“楚汉相争”这一古代重大历史题材时,选择了最具有代表意义的垓下决战的场面,而在表现垓下大战中突出呐喊,形成全曲高潮,完成了对汉军这一进攻者、追击者、胜利者生龙活虎的形象塑造,成功地展现出古代战场上激烈壮观的场景。

其次,在创作方法上,以古战场上特有的鼓声、号角声,从节奏和旋律上加以艺术提炼与概括;以〔吹打〕等段落表现汉军的军威;以〔埋伏〕、〔大战〕等段落表现战斗的紧张、喧嚣、激烈。在创作手法上是景中有情,情中有景,情景交融,艺术形象生动感人,音乐发展激动人心,表现古战场上的壮烈场景栩栩如生。

第三,这首乐曲集古代琵琶创作艺术之大成,达到了古代琵琶武曲表演艺术的高峰。如在大型琵琶套曲曲式结构以及调式调性布局方面都很有特点。

琵琶武曲《十面埋伏》各段调式调性布局:



在演奏技巧方面,《十面埋伏》几乎涵盖了所有传统琵琶武曲技法。乐曲集中了无数优秀民间音乐家的创作智慧,汇蓄着中国古代琵琶艺术的丰富宝藏。

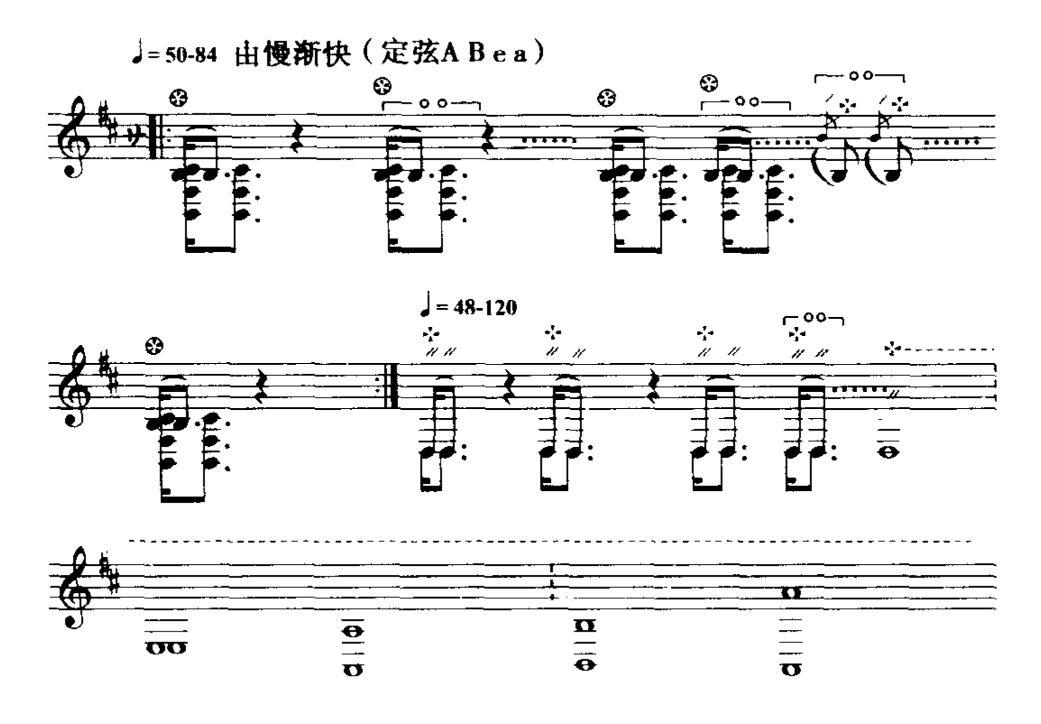
《霸王卸甲》(汪昱庭传谱,李廷松演奏谱):乐曲描绘了垓下大战中西楚霸王项羽的败北。乐谱最早见于华氏《琵琶谱》。

乐曲通过琵琶特有的旋律进行与汇组指法,深刻、细腻地从不同的侧面刻画了盖世英雄项羽败北时的壮烈情景。

由于乐曲表现意境的需要,首先,改变琵琶定弦A d e a为A B e a,这样在演奏中便于突出D调和G调的羽音、角音,在音乐上渲染悲壮的气氛。

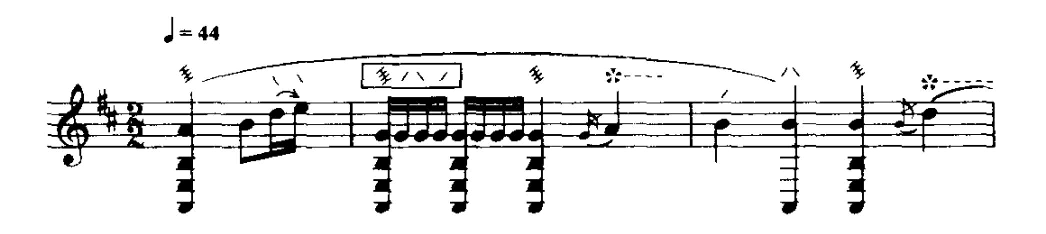
乐曲一开始就在琵琶低音区揭示乐章的序幕。低沉、缓慢、朦胧的鼓声和断断续续的号角声，预示着这场战争是个悲剧性的结局。

例 118：琵琶武曲《霸王卸甲》[营鼓]片段



全曲基本上是〔升帐〕、〔点将〕(由〔升帐〕派生)这两段旋律的反复和变奏。〔点将〕由一个富于个性的旋律音型自由模进组成，速度从容缓慢，节奏平稳，但由于弱拍上扫弦的运用造成强烈的切分感，富于棱角。旋律线起伏不大，旋律音型的自由模进不断加深、渲染了项羽的形象，配合宫、羽调式交替，左手推拉技法的应用，音调悲壮，表现出项羽“力拔山兮气盖世”那种英雄的、壮烈的、豪迈的气概。

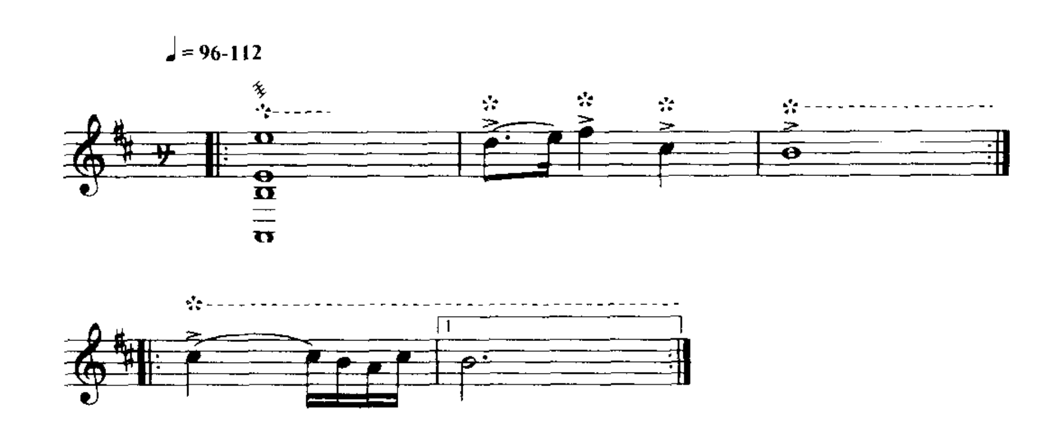
例 119：琵琶武曲《霸王卸甲》[升帐]片段





乐曲对项羽另一个侧面的刻画在〔别姬〕段落。音调悲切缠绵，旋律由上向下倾泻，有如哭泣，感人肺腑。调式由上段的 e 羽转到上五度的 b 羽，仿佛在我们面前展现出一幅新的画面。节奏由平稳逐渐激动，特别〔鼓角甲声〕的出现，加速了悲剧性的展开。这个段落主要应用轮指技法，精巧的演奏情深意浓，含蓄内在，独具其功。

例 120：琵琶武曲《霸王卸甲》[别姬]



在调性、调式的安排上，乐曲首尾是 D 宫体系内的调式，主题及多次变奏则是 G 宫与 e 羽调式的交替，首尾呼应，变换发展。这与《十面埋伏》的调性、调式布局有共同之处，反映出我国古代大型器乐套曲中常见的一种调性、调式布局特点。

乐曲在琵琶组合指法应用上、曲式结构安排上都是很有特点的。

琵琶武曲特点在于写实性、叙事性，乐曲往往表现一定的情节，类似章回小说或戏剧分幕分场的连续叙述，结构比较庞大。如《海青拿天鹅》、《十面埋伏》等等。这类乐曲在刻画形象上有声有色，绘形绘影，起落分明。在演奏上，扫弦、快夹扫、煞音、绞弦、推拼双弦、拍、提、满轮等，都是富于特点的表演技法。琵琶武曲表现格调要求有气魄有声势，重在状物。

二、琵琶文曲

琵琶文曲有《夕阳箫鼓》、《月儿高》、《汉宫秋月》、《塞上曲》、《青莲乐府》、《飞花点翠》等。

《夕阳箫鼓》(李廷松整理、演奏，曹安和译谱)：乐谱最早见于鞠士林(约1736—1820)的传抄琵琶谱以及清·光绪元年(1875)吴畹卿的手抄本，该曲至少在18世纪就在江南一带流传。在《南北派十三套大曲琵琶新谱》中，根据白居易《琵琶行》诗中开始一句“浔阳江头夜送客”而改名为《浔阳琵琶》;20年代“大同乐会”柳尧章等将此曲改编为民族管弦乐队合奏曲，又称其为《春江花月夜》。

乐曲通过夕阳西下，江上归舟的描绘，表现了作者对大自然景色的感受和热爱。

全曲分十一段，是带插部的变奏曲式。

其结构布局：

第一段	全曲引子；
第二至五段	主题的呈示和反复变奏；
第六段	插部；
第七段	继插部后的一个展开；
第八、九段	主题略有变化的再现；
第十段	主题展开，乐曲高潮；
第十一段	尾声。

〔引子〕，散板，描绘了鼓声和箫声(箫鼓是古代一种演奏形式，应用排箫、笳和鼓等乐器演奏，引子部分描绘了这个演奏形式的某

些特点)。在鼓箫声中,出现了主题的骨干音(mi、sol、la、re),展现出傍晚时刻水滨的一派优美景色。

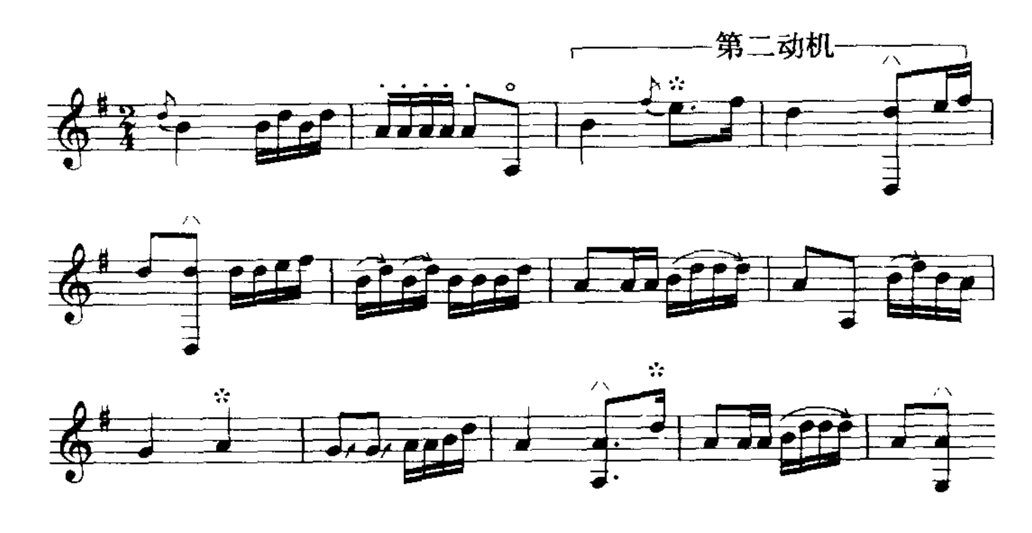
主题部分是以一个旋律音型为基础，用自由模进和扩充加花的手法组成呈示段落。

例 121:琵琶文曲《夕阳箫鼓》主题



音乐发展到第四段又出现了一个新的旋律音型。

例 122:琵琶文曲《夕阳箫鼓》第四段片段



第六段插部，旋律在低音区出现，音调含蓄深远，与前后段落略有对比。

例123：琵琶文曲《夕阳箫鼓》第六段片段



插部以后的第七段，是第二段旋律音型的扩充与模进发展。

例124：琵琶文曲《夕阳箫鼓》第七段片段



第十段的发展具有较大的动力，将第二旋律音型压缩为相呼应的两小节，旋律波浪迂回逐步下行，形成音乐不断向前发展的动力。此段形象地描绘了波浪起伏，船水相拍，渔舟近岸的欢腾景象。

〔尾声〕，音乐是引子和主题音调的部分综合，从速度、力度、情绪上又回到乐曲开始时宁静、优美的画面。

《夕阳箫鼓》除插部引进新的素材外，全曲是主题旋律的模进与变化发展。

《夕阳箫鼓》全曲应用旋律音型展开手法。以两个旋律音型为基础环节进行模进或变奏构成旋律进行的基本特点。

第一个旋律音型模进特点是按五声音阶下行关系发展。首尾用同音承递相接，即传统称谓“顶真格”手法。

例 125：琵琶文曲《夕阳箫鼓》第一个旋律音型模进情况



例 126：琵琶文曲《夕阳箫鼓》第二个旋律音型变化对比



旋律除二度关系的下行模进外，另一特点是旋律线作上下迂

回波浪式的进行，有如水波轻微荡漾，没有直线向上向下的发展。

在旋律音型模进后，往往用一个比较连贯的旋律（主题的第 2 乐句）把前后联接起来。全曲总的旋律发展规律是下行，这与情绪没有激烈的变化和展开有关系。在变奏中引进新材料后，往往用共同的音乐素材作合尾。

《飞花点翠》（曹安和演奏谱）：传统六十八板体琵琶小曲。乐谱最早见于江阴旧抄本，题曰“十二文板”，《飞花》是其中一曲。1916 年海门崇明派沈肇洲所编的《瀛洲古调》谱，将此曲收入其中，成为崇明派有代表性的传统文曲之一。20 世纪 20 年代经刘天华整理加工后，乐曲在南北方广为流传。

乐曲描绘了雪花映松柏，松柏傲飞雪的清高纯洁意境。刘天华在改编中以简练的手法，突出了乐曲的抒情、清新、柔美的一面。借景抒情，表现出高雅纯洁的情操。

乐曲改编的主要手法：

其一，应用民间板式变化特点，旋律时值有规律地扩充一倍，应用加花手法，使旋律进行更加细腻，富于歌唱性。

例 127：琵琶文曲《飞花点翠》原谱与改编谱对照：







其二，在曲式结构上基本上没有变化，仅在开始前增加了 3 小节，使第一个段落是方整性的。另外，在结尾处删去了 12 小节，而以再现第一段落的部分旋律为全曲结尾，使乐曲具有带再现的三部曲式的结构特点。

其三，乐曲高潮部分安排得比原曲突出，在第二段的高音区，主要应用加花及同音反复的手法，节奏密集，旋律连贯丰满，把音乐推向高潮。

其四,充分发挥琵琶文曲的演奏特点,如推、拉、吟、揉等技法应用安排很细很巧，令人回味。其中泛音在许多乐句结束处的应用,将旋律的长音烘托得十分玲珑清秀。

《塞上曲》(陈永禄演奏谱)：由5首六十八板体小曲联缀组成的套曲。各小曲散见于华氏《琵琶谱》(卷中)浙江派西板小曲中。华秋苹琵琶传谱卷中首页题字为“武林逸韵”,武林是杭州的古名,估计这些乐曲曾在江、浙一带流传。李芳园在他编辑的《南北派十三套大曲琵琶新谱》中,从“武林逸韵”的小曲里面,选择了情绪基本上一致的5首独立小曲联缀而成《塞上曲》。

这5支小曲的曲名是《宫苑思春》、《昭君怨》、《湘妃泪》、《妆台秋思》、《思汉》。5支小曲可连续演奏,也可以分段演奏。

乐曲的特点是充分应用琵琶文曲左手的各种技法来润饰旋律,在吟、揉、推、拉之中,较多地应用了擞、打技法。

例128:琵琶文曲《塞上曲》第二段片段



由于擞、打技法只靠左手指触弦发音,因此在琵琶演奏术语中称作“虚音”;而把双手配合弹奏的吟、揉、推、拉、泛音、轮指等指法

叫做“实音”。《塞上曲》旋律就是在虚音、实音的不同音色、音量交错配合中，弹、挑、泛等单音与拉、推、轮指等连音的巧妙穿插中，表现出细腻、委婉、似怨似恨、如诉如泣的旋律特点，表达了古代妇女受压抑的内心痛苦。

琵琶文曲特点在于概括性、抒情性，它往往以简朴而又动人的旋律表达出深刻的内心感情，或者以优美清新的音调，展现出令人向往的意境。在演奏上推、拉、吟、揉、擞、带、打、轮指、泛音等都是用得较多的技法。琵琶文曲表现格调要求细腻、轻巧，重在抒情，比较内在。

三、琵琶大曲

琵琶大曲有《阳春古曲》、《灯月交辉》、《普庵咒》、《水龙吟》、《闹场》等。

琵琶大曲的特点是综合应用琵琶文曲、武曲的表现手法和演奏风格，不受传统文、武曲格调的束缚，表演上较为自由，风格新颖，多为活泼、欢畅的乐曲。

《阳春古曲》（卫仲乐演奏，裘春尧、叶绪然整理）：乐曲产生的时代目前没有确切的史料可以说明，明代诗人王穉登曾作诗为《长安春雪曲》：

> 煖玉琵琶寒玉肤，
> 一般如雪映罗襦。
> 抱来只选《阳春曲》，
> 弹作盘中大小珠。

根据这首诗的记载，《阳春古曲》可能早在明代已在民间流传。

《阳春古曲》最早见于鞠士林的传抄琵琶谱（名为《六板》）；后见于《南北派十三套大曲琵琶新谱》（名为《阳春古曲》），《养正轩谱》（名为《阳春白雪》）以及汪煜庭传谱的《阳春古曲》等版本。

这些版本，在发展演变中，取材及结构安排有所区别。后人称李芳园、沈浩初整理的十段与十二段乐谱为《大阳春》；汪昱庭所传

的七段乐谱为《小阳春》或《快板阳春》。

《阳春古曲》通过活泼、新颖的旋律和稍快而具有推动力的节奏，描绘了大地回春、生气勃勃、春意盎然的景象，是一首活泼流畅，富于生命力的优秀乐曲。

根据乐曲表现的层次，全曲可划分为五个部分。其特点是每个部分都以《老六板》乐曲为各段开首。

Ⅰ.原曲第一段，　　主题的呈示部分；

Ⅱ.原曲第二、三段，主题略有展开的进一步呈示；

Ⅲ.原曲第四、五段，乐曲的展开部分；

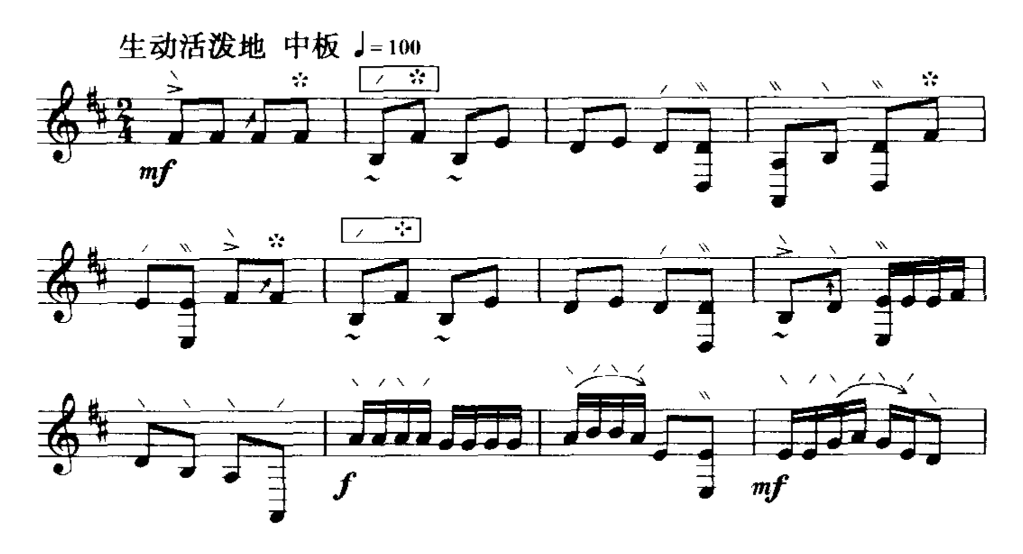
Ⅳ.原曲第六段，　　乐曲的展开部分，具有华彩的性质；

Ⅴ.原曲第七段，　　乐曲的再现和结束部分。

从这五个部分音乐的发展思维上看，是起（Ⅰ）、呈（Ⅱ）、转（Ⅲ、Ⅳ）、合（Ⅴ）的关系。其结构的特点是，性格基本一致的数个旋律的组合（具有联曲特点）。所采用的手法是除《老六板》旋律不断重复以形成各段的合头外，其他旋律是在各段陆续出现，不断变奏，形成独特的带有回旋性质的变奏曲式。

《阳春古曲》第Ⅰ部分旋律是由民间乐曲《老六板》的基本旋律构成。使用琵琶挑轮、扫轮、弹挑等指法，乐音清脆，声如珠落玉盘，表现出清新有力、活泼跳跃的效果。

例129：琵琶大曲《阳春古曲》第一段片段





《老六板》及其流水板改编时所应用的手法：

其一，节奏密集，奏《老六板》旋律时，突出地应用了半轮，奏流水板旋律时则更多地使用了弹挑，在节奏疏密及演奏手法上与《老六板》形成对比。

其二，应用民间“凡忘工”的调式调性转换手法，即将流水板旋律中的“mi”音换为“fa”音，在调式色彩上由D宫体系的A徵调式转到G宫体系的e羽调式，与原曲单纯的五声音阶徵调式形成对比。

其三，在结构上不演奏原流水板的最后4个小节（即老六板部分，这部分留给下个段落开始时应用），而是在中段后接有一个八拍的自由伸展（27—30小节），然后重复中段最后一句作为结束。

第Ⅱ部分除加固第一部分的旋律外，出现一个新主题（17—36小节），它的情绪与《老六板》基本上是一致的，其旋律特点多在高音区，演奏一环紧扣一环，一气呵成，扫弦的应用在情绪上造成小的起伏。新主题反复变奏时（9—35小节）则多应用同音反复手法，将旋律有规则地断开，然后又应用民间吹打乐中常用的反复减

缩法,使旋律获得展开。

第Ⅲ部分在旋律上作了较多的变化展开。在重复了《老六板》的旋律后第二主题再次出现,以切分的节奏,使音乐更具向前发展的动力。

例 130:琵琶大曲《阳春古曲》第四段片段



在第Ⅲ部分出现的第三、第四个新的音乐素材,应用了琵琶摭分指法,旋律进行平稳,节奏均匀(都是八分音符),与全曲跳动、活泼的主题形象成一定的对比。

第Ⅳ部分，旋律进行具有浓郁的民间色彩和琵琶乐器演奏特点。在一个固定长音的背景上(琵琶在固定音上弹挑)，烘托出强弱节拍交替的、带有不规则切分节奏的清脆明亮的泛音旋律，具有复声部的效果，富于生气。

例131：琵琶大曲《阳春古曲》第六段片段



第Ⅴ部分具有再现和结尾的意义，在重复《老六板》的旋律之后，将第二主题的材料略作展开，应用快速十六分音符及强拍上的扫弦效果，达到高潮，在欢快、健朗的情绪中结束全曲。

《阳春古曲》的艺术特点是：在联曲特点上进行了加工，在数个主题的组合中，以不变的主题《老六板》起前后联络贯通的合头作用，其他主题逐次出现，轮番变奏，总有新的东西在出现，使音乐不断向前发展。

应用琵琶的不同演奏技法，造成音乐的对比展开，例如弹、挑、半轮、扫轮的综合使用，使旋律活泼、清新、流畅；摭分指法的应用，使旋律进行平稳，节奏均衡；在一个固定长音的背景上运用多变的节奏和清脆明亮的泛音，使旋律具有复调效果，全曲更加欢畅活泼，富于生气；在快速音符上夹扫(第七段)，使乐曲倍加明朗。

调式色彩方面，“凡忘工”手法所形成的同主音羽、商调式交替特点，亦是中国民间器乐曲中常见的手法之一。

第四节　琵琶创作改编乐曲

一、概述

20 世纪 20 年代至 40 年代，琵琶创作乐曲主要有刘天华的《歌舞引》、《改进操》、《虚籁》;华彦钧的《大浪淘沙》、《昭君出塞》、《龙船》等。中华人民共和国成立以后,改编乐曲主要有:《唱支山歌给党听》(朱践耳曲,吴俊生改编)、《英雄们战胜了大渡河》(刘德海改编)、《远方的客人请你留下来》(刘德海改编)、《喜相逢》(冯子存、方堃编曲,邝宇忠改编)、《赶花会》(叶绪然编曲)、《浏阳河》(唐璧光曲,刘德海改编)、《天山之春》(乌斯满江、李纯曲,王范地改编)、《春到沂河》(王惠然曲，李光华改编)、《歌唱解放军》(柯尔克孜族民歌,邝宇忠改编)、《绣金匾》(陕北民歌,吴俊生改编)。创作乐曲主要有:《蜀道行》(杨大钧曲)、《彝族舞曲》(王惠然曲)、《狼牙山五壮士》(吕绍恩曲)、《草原小姐妹》(协奏曲为《草原小英雄》,吴祖强、王燕樵、刘德海曲)、《春蚕》(刘德海曲)、《天鹅》(刘德海曲)、《诉》(吴厚元曲)等。

二、作品选介

《大浪淘沙》(华彦钧曲):这是民间音乐家华彦钧(阿炳)在传统音乐基础上创作的一首琵琶乐曲。

《大浪淘沙》可划分为三个段落。第一个段落主题旋律取材于广东音乐《三潭印月》开始的主要音调。《三潭印月》旋律明媚流畅,音调婉转,节奏平稳,是抒情写景的。旋律经过华彦钧改编加工后,在情绪、性格上已起了较大的变化。在改编手法上,把《三潭印月》明显的分句停顿衔接为一个一气呵成的段落;把较平稳流畅的节奏音型改变为较复杂的、不平稳的、更具有推动力的节奏音型;旋律压缩,去掉过于平缓抒情的音调,使旋律线起伏较大,

富于棱角。

例 132：琵琶曲《大浪淘沙》主题与《三潭印月》旋律的对照



主题经过改编以后，具有较深的意境。

第二个段落，在节奏与音调上与第一段形成对比，是个过渡性的段落。

第三个段落，类似乐曲的结尾，根据苏南民间音乐大唢呐曲《将军令》部分音调改编而成。

例 133：琵琶曲《大浪淘沙》第三段与《将军令》旋律对照



旋律铿锵有力、节奏活泼，在充满自信和乐观中结束全曲。

《大浪淘沙》应用旋律核心音调自由展开，其他旋律部分较自由地变化，带有即兴色彩。旋律展开具有声乐拖腔特点，句逗衔接紧凑，富于歌唱性。

旋律与节奏多顿挫起伏，在乐曲第一个段落的变奏中，应用倒装展开手法，即主题呈示以后，主要在第一、二次变奏中展开，而到

第三、四次变奏时，则逐渐平静下来，表现了民间音乐家华彦钧的旋法个性。

《歌舞引》（刘天华曲　1927）：刘天华的第一首琵琶作品。旋律和民间秧歌的音调比较接近，作者应用琵琶各种传统技法，表现载歌载舞的欢乐场景。

《歌舞引》全曲分五段：第一段是全曲的引子，慢板缓起逐渐加快，在演奏手法上用弹、打结合，有虚有实，旋律进行活泼灵巧，带有进行曲的特点。

第二段为急板，具有过渡性质，以秧歌曲调为素材引出了第三段。

第三段是舞蹈音乐，刘天华在这里吸收了民间秧歌舞的曲调，演奏上继承了传统乐曲泛音加勾搭的指法，突出了泛音，具有复声部的效果，使舞蹈性的旋律具有更加轻盈欢快的气氛。

例 134：琵琶曲《歌舞引》第三段片段



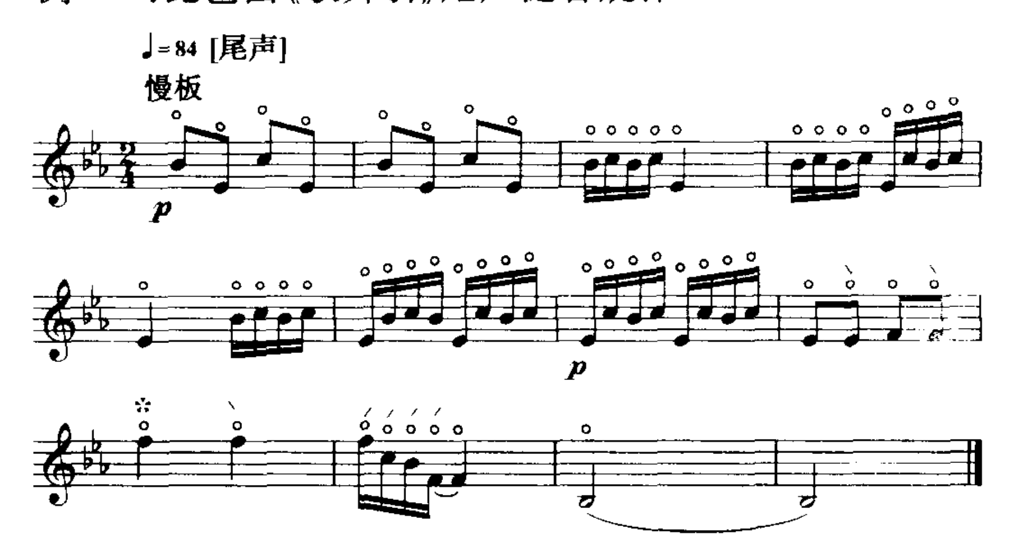
第四段是如歌的慢板。乐句之间穿插着前段秧歌音调的过门，表现载歌载舞的场景。慢板旋律轮指配合轻巧的泛音，抒情如歌，富于诗意。

例135：琵琶曲《歌舞引》第四段片段



第五段变化再现第一段旋律，首尾呼应，形成全曲尾声。速度以慢起逐渐加快到最后急板，将全曲引向高潮。尾曲在余音不尽的恬静的泛音曲调中结束。

例136：琵琶曲《歌舞引》尾声泛音旋律



《彝族舞曲》（王惠然曲）：作品以浓郁的民族特点，强烈的时代

气息，表现了彝族青年质朴而健康的情操和追求幸福、欢乐的炽热感情。乐曲既有诗情画意的轻歌曼舞，又有强烈开放的热情欢歌，以清新的笔调描绘了一幅彝族人民风俗性的动人画面。

全曲分三个大的段落：〔引子〕(原曲第一小段) 围绕调式主音A而出现阵阵悠扬的笛声，揭开乐曲序幕，把听众带入祖国西南边疆幽静的夜景之中。

第一大段(原曲第二小段)，以单三部曲式结构组成。

主题根据彝族民间乐曲改编。旋律节奏平稳，富于抒情性舞蹈的节奏律动特点。演奏上较多地应用了同音反复的手法，配合强拍上的低音烘托和左手旋律的推、拉技法，在琵琶最有光彩的音区上，描绘了彝族少女在笛声的呼唤下翩翩起舞时那轻盈、优美的舞姿。

例 137：琵琶曲《彝族舞曲》第二小段片段

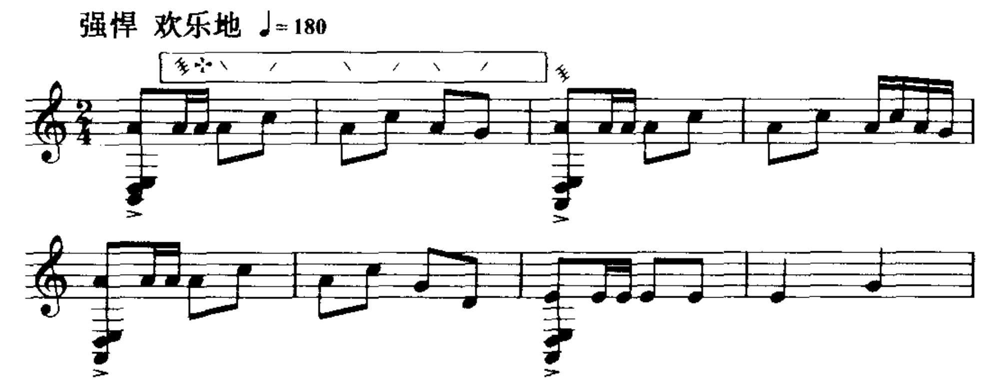




中段第一句是富于激情和歌唱性的略有对比的乐句,“勾轮”的应用很有特点,这段旋律的出现,使音乐发展更为深情,更增添抒情的意境。第一段主题素材的不断反复出现,有如载歌载舞的场景交替往复。

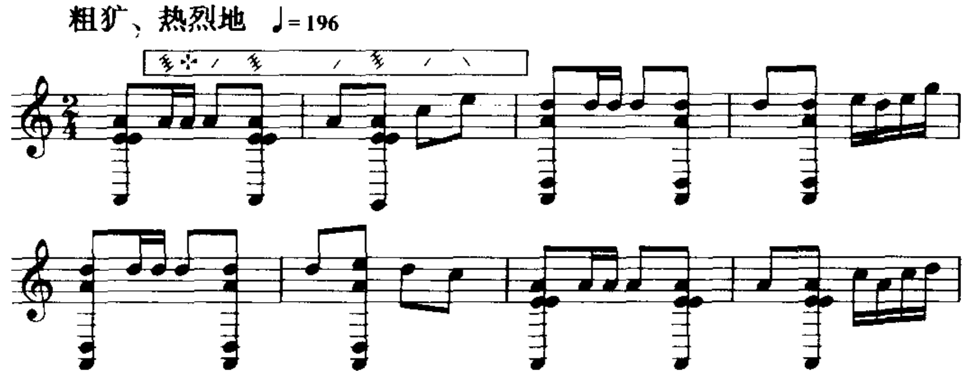
第二大段(原曲第三至第八小段)应用多段体结构创作,舞蹈性主题由第一段主题派生,抒情性旋律来自引子素材舞蹈性主题,应用强烈的扫弦,活泼跳动的节奏,表现出彝族青年积极、勇敢的精神气质和火一般的激情。

例 138:琵琶曲《彝族舞曲》第三小段片段



第一次变化展开在原曲第四小段,弱拍上扫弦的应用,增强切分感,进一步展现彝族青年粗犷、强悍的性格和矫健的舞姿。

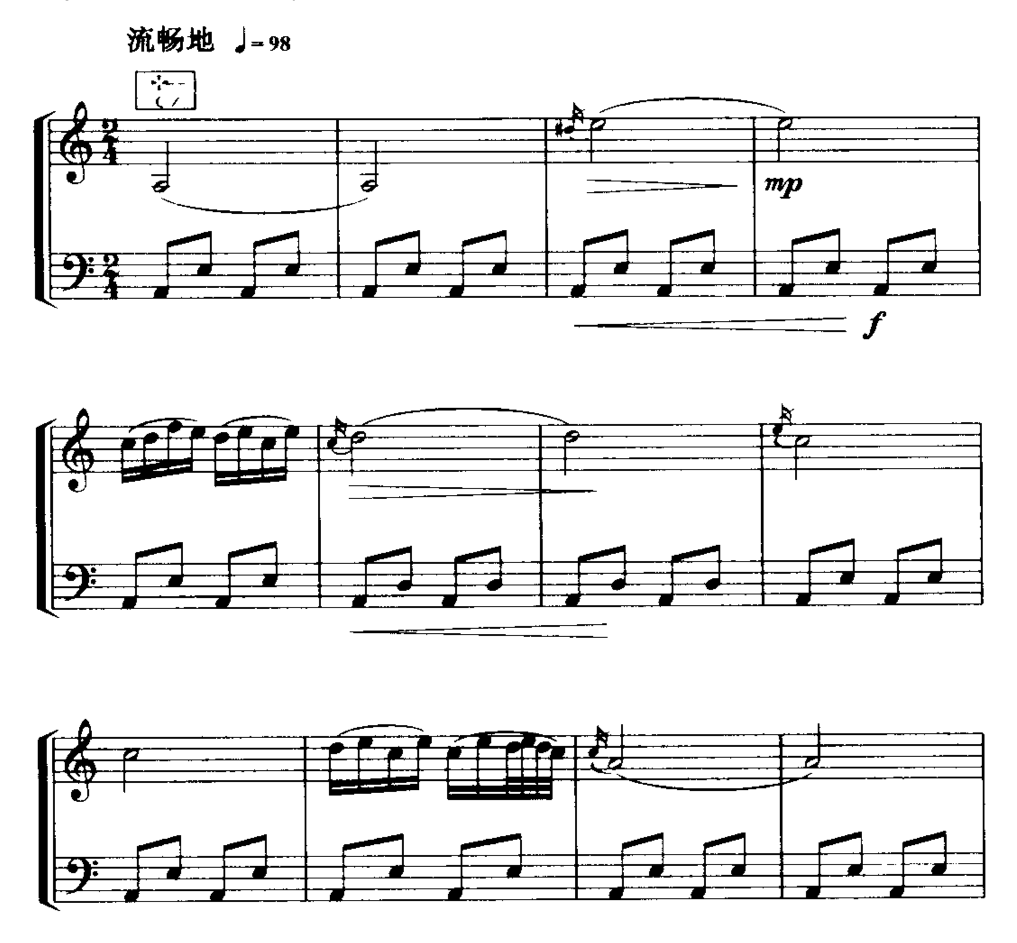
例 139:琵琶曲《彝族舞曲》第四小段片段





第二次展开在原曲第五小段，段落开始，出现如歌的抒情性段落，传统扣轮指法的进一步发展，形成柔和的独立伴奏声部，与舞蹈性主题旋律形成鲜明对比，在欢腾的气氛中更烘托出柔情的描绘。

例 140：琵琶曲《彝族舞曲》第五小段片段



第三次展开是在原曲第六小段，旋律在琵琶相上演奏，浑厚深沉的低音，有如彝族大三弦奏出的旋律，节奏鲜明，铿锵有力，在火热、快速的弹奏中把乐曲推向高潮。

第二大段中抒情旋律的展开，主要在原曲第七、第八两段，引

子中悠扬的笛声在这里得到进一步舒展，表达彝族青年真诚坦白的爱慕和倾诉,意境恬美。

第三大段是第一大段的变化再现，乐曲在夜幕轻柔的歌舞声中渐渐消失。

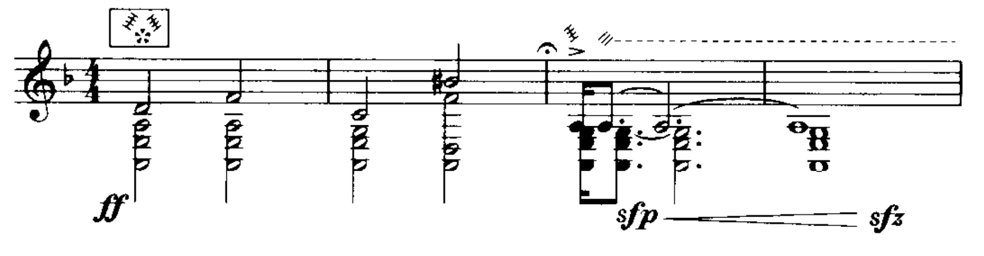
《彝族舞曲》在旋律安排上,以两个具有对比的主题展开乐思；在曲式结构上,既吸收外来的复三部曲式结构,又能恰当地在中段应用传统多段体结构形式；在旋律写作上，注意吸收传统文曲手法,创造性地应用了传统节奏音型模进的旋律展开特点(这种手法在《夕阳箫鼓》、《霸王卸甲》、《十面埋伏》等乐曲中均有应用);演奏手法上,在传统扣轮、挑轮、勾轮技法基础上,解放右手拇指,使其负担一个独立伴奏声部，在扫弦应用上打破传统固定的和音组合规律,而根据旋律发展对和弦音作适当的调整变更。这些做法,提高了琵琶的演奏技巧,丰富充实了乐曲的表现能力。

《狼牙山五壮士》(吕绍恩曲)：乐曲描绘的背景是抗日战争时期,在河北省易县狼牙山地区一次战斗中,八路军某部五勇士在完成战斗任务后,弹尽路绝,面对凶恶的敌人临危不惧、宁死不屈,英勇跳崖的壮烈事迹。乐曲手法大胆,敢于创新。全曲用激动人心的旋律,激烈的展开表现出战斗性的场景,讴歌了抗日英雄的英勇斗争精神。

全曲由引子及三个部分组成。

引子由一个激奋强烈的号角声不断反复变化构成，它以低沉的音调、丰满的和音、大幅度的力度变化,表现出悲壮的史诗性的庄严意境。

例 141:琵琶曲《狼牙山五壮士》引子





第一部分由三个段落组成，是以类似奏鸣曲式呈示部的结构特点组织的乐曲，主部由双主题组成（第一、二段），一个主题以富于进行曲特点的新四军军歌为素材，另一个主题为宽广舒展的旋律。主部旋律从两个不同侧面勾画出抗日战士的英雄气质。

例 142：琵琶曲《狼牙山五壮士》主部两个主题

快速、明朗地

ff

sf



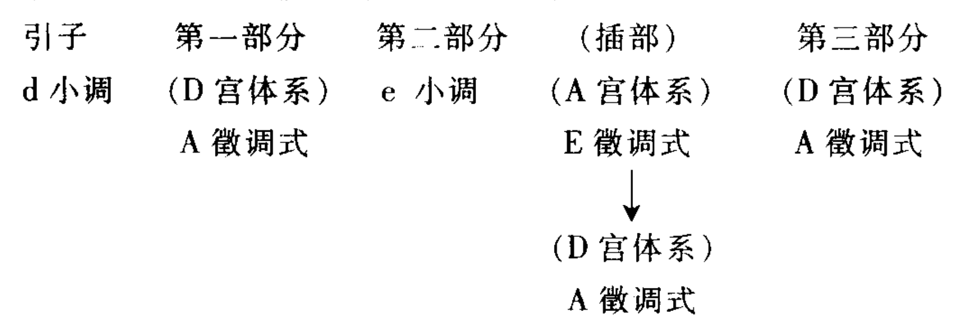
第三个段落为呈示部副部，以增、减音程，不协和和弦表现出怪诞的旋律， 节奏音型多次出现，象征侵略者日军的形象，主、副部所表现的矛盾，预示乐曲矛盾的展开。

第二部分类似奏鸣曲的展开部，以动机发展组成展开性段落，表现五壮士与日军的激烈战斗和壮烈牺牲。

在喧嚣激烈的战斗后，出现深切感人的悲壮旋律，宽广雄劲的主题再现，把乐曲再一次推向高潮，在庄严的颂歌声中结束全曲。

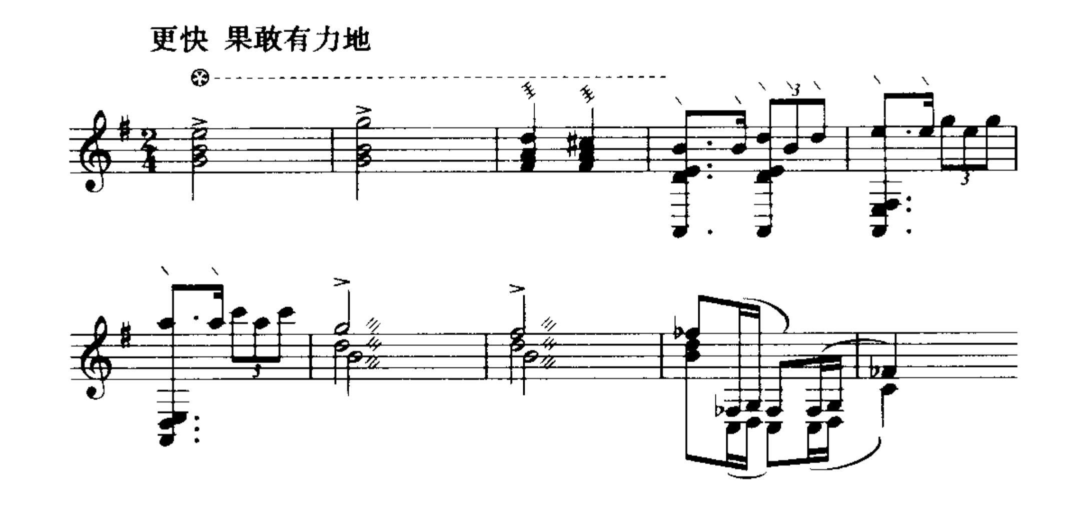
《狼牙山五壮士》在叙事性、戏剧性题材写作方面，是传统武曲的一个发展。《狼牙山五壮士》尝试以动机的展开手法来表现乐曲意境，探索是成功的。在调式调性安排方面，挖掘了琵琶演奏的潜力。

《狼牙山五壮士》全曲调式调性布局:



《狼牙山五壮士》在琵琶演奏技法上有所突破。在应用和音技法时,进行了功能性的安排,发展了琵琶演奏技巧。为了演奏较复杂的和弦,左手拇指亦可按弦,改变传统演奏不用左手大指的习惯。

例 143:琵琶曲《狼牙山五壮士》功能性和弦进行



《草原小姐妹》(刘德海、吴祖强曲):该琵琶独奏曲以草原两姐妹真实的英雄事迹为背景集中概括写成。它是目前较大型的一首反映现代题材的琵琶作品。全曲分成“草原放牧”,“与暴风雪搏斗”,“灿烂的阳光”,“千万朵红花遍地开”四个部分。乐曲表现了内蒙古少年儿童对家乡草原牧场的热爱,对广大牧民集体财产的爱护和高度责任心,同时又表现了他们不畏风暴、敢于斗争的顽强精神。

引子一开始，就出现一个战斗性的号角声。



音调挺拔，作者以此作为草原小姐妹形象的象征。继以自由的散板，内蒙古音调特点得到展示，有如草原牧歌，把一望无际的大草原的景象展现在听众面前。

乐曲第一部分"草原放牧"，表现草原小姐妹热爱集体，热爱劳动，为集体放牧的欢乐场景。应用单三部曲式结构，其中两个主题从不同侧面呈示了草原小姐妹的性格特征。主题一由16小节的复乐段组成，结构规整，e羽调式，旋律中常出现的四度、八度进行，使旋律活泼跳跃，棱角鲜明，不仅表现了内蒙古音调特点，同时也表现了少年儿童天真烂漫、朝气蓬勃、朴实矫健的特点。

例144：琵琶曲《草原小姐妹》"草原放牧"主题一



主题反复时，结构不变，仅改变琵琶演奏手法，使旋律重音位置移动(均改在弱拍上出现)，因而音乐更具向前发展的动力。主题反复一次以后向属的方向发展，然后出现第二个主题。第二主题是由第一主题引申而来，旋律流畅、激情，具有抒情的特点。第一主题再现时，又一次改变琵琶指法，使乐曲在更为欢快活泼的气氛中结束。

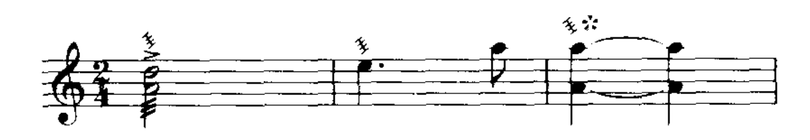
例 145:《草原小姐妹》"草原放牧"主题二



第二部分"与暴风雪搏斗"，由三个并列的部分组成。

引子表现了在放牧中草原暴风雪的来临，转入到下属调，应用了双弦滑音(新的演奏手段)表现暴风雪袭来时的阵阵呼啸声。在剧烈的暴风雪中，又一次出现了战斗的号角音调。

例 146:琵琶曲《草原小姐妹》"与暴风雪搏斗"片段



在引子中展现了矛盾的两个方面。

第一段开始首先展现出草原小姐妹的战斗形象，号角声略加

变化再次出现。

例 147:琵琶曲《草原小姐妹》“与暴风雪搏斗”片段

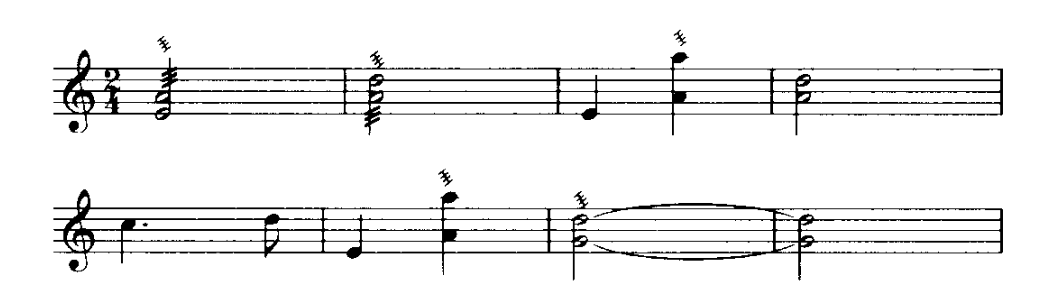


紧接着后面 4 小节有如战斗号角的回声，继之以第一大段中主题一的素材音型展开,表现了草原小姐妹与暴风雪的搏斗。

第二段,草原小英雄的主题在琵琶的低音区上出现,主题材料节拍扩充一倍,与第一段音乐形成对比,进一步揭示草原小英雄的斗争精神。主题呈示以后,应用节奏音型压缩以及旋律模进的手法展开,与对暴风雪的描绘交织在一起。

第三段应用锣鼓点“马腿”节奏音型和切分的重音特点(𝄾 ♪♩ ♫ ♫),象征草原小姐妹战胜了暴风雪,迎来了斗争的胜利。

例 148:琵琶曲《草原小姐妹》“与暴风雪搏斗”片段



第三部分“灿烂的阳光”,抒情性段落。旋律从最弱的力度开始,速度缓慢,音调深情,演奏上突出歌唱性,表达草原小姐妹与暴风雪搏斗后,宁静的草原阳光普照,充满了无限的希望与光明。这段音乐在处理上展开是很有层次的，首先应用轮指在弱音上出现旋律,然后以简单的复调手法丰富旋律。在歌唱激情时,应用中指摇指(它比轮指触弦力度刚劲)及琶音等手法,使乐思获得充分的舒展。

第四部分“千万朵红花遍地开”是全曲结束部分。在6小节欢快的引子之后，两次出现了草原小姐妹的第一主题，每次主题出现后，都进行展开，象征着更多的草原儿女在锻炼成长。

《草原小姐妹》突出人物的塑造刻画，在呈示中应用两个略有对比的主题揭示了人物的性格、年龄特征；在第二部分表达了草原小姐妹对暴风雪的顽强战斗精神；第三部分揭示了草原小姐妹的内心境界。在全曲中(除第三部分外)均贯穿草原小姐妹的主题音调，特别在第一、二部分多次出现战斗的号角声，使草原小姐妹的生动形象，不断地展现在听众面前。在曲式结构和发展手法上，吸取了西洋音乐的作曲技法，例如各部分的某些类似奏鸣曲式的结构特点。从内容需要出发丰富了琵琶的表演技术。又如对暴风雪的描绘，使用了双弦滑音手法，获得较好的艺术效果。

第五节　琵琶演奏技法的特点

常见的琵琶技法有六七十种，加上汇组指法数量相当可观。现根据琵琶演奏技法对旋律的表现意义，划分为右手主要技法(其中包括单音技法、双音技法、和音技法、持续音技法)、左手主要技法、汇组技法和特殊技法四种。琵琶曲就是依靠这四类演奏技法非常灵活的、千变万化的组合应用，来渲染气氛、刻画意境、展现乐思的。

一、右手主要技法

(一) 单音技法

单音技法是琵琶演奏用得最频繁、最基本的技法，主要有弹、挑、勾、抹、剔、泛音等。它依靠左、右手的配合弹弦后发出短暂的单音。单音技法的演奏特点是触弦灵活，节奏鲜明，发音时值短促 在演奏中往往与左手其他技法配合应用，是琵琶组合技法中不可缺少的联接环节。单音技法单独应用时，在快速乐曲中具有清脆、敏

捷的特点。

例 149:琵琶曲《平沙落雁》"霜天雁叫"片段



（二）双音技法

双音技法主要有双弹、双挑、摭、分、扣等。它依靠左、右手的配合弹弦后发出短暂的双音。双音技法的演奏特点是触弦迅速敏捷，使双音有如一声，节奏鲜明，发音时值短促，比单音技法力度较强。在乐曲中往往加强旋律的重音或改变旋律的重音位置，增强旋律的节奏性、活泼性和立体感。当双音技法有节奏地应用时，赋予旋律节奏特殊浑厚、平稳、均衡的效果。

例 150:琵琶曲《龙船》第二段片段

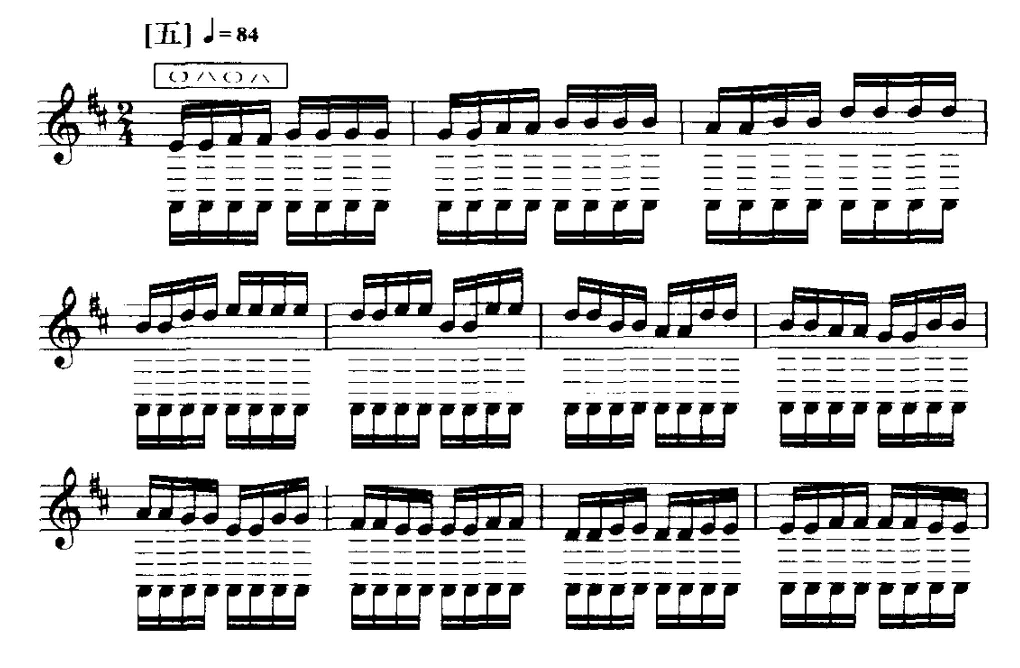




例 151:琵琶武曲《十面埋伏》"排阵"片段



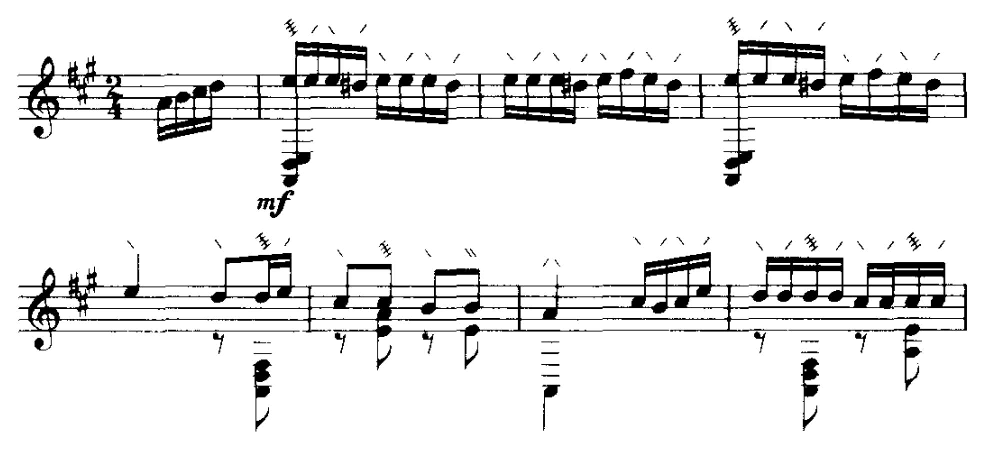
例 152：琵琶曲《平沙落雁》“衡阳万里”片段

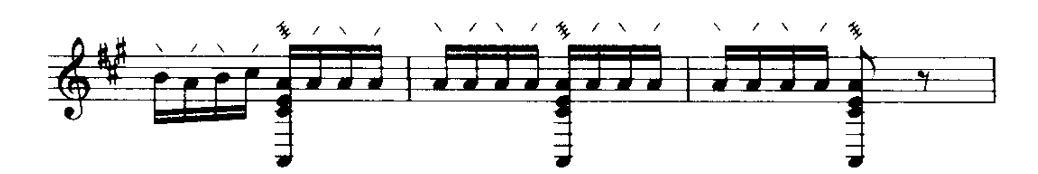


（三）和音技法

和音技法主要有扫、拂、扣双、三分、三摭、三扣、分双等。它依靠左、右手的配合触弦后发出三个以上的和音。和音技法的演奏特点是触弦迅猛（扫、拂）、准确，当右手手指（1—4 个）先后或同时触动三条、四条弦时，铿锵有力，如发一声，比双音技法效果强烈，在乐曲中往往加强旋律的重音或改变旋律的重音位置，增强旋律的节奏性、分割性和立体感。如《十面埋伏》“小战”、《龙船》第五段、《海青拿天鹅》第七段、《霸王卸甲》“升帐”的片段等。

例 153：琵琶曲《柯尔克孜之歌》片段





和音技法善于渲染强烈气氛，是达到乐曲高潮最常用的技法之一。如《阳春古曲》、《十面埋伏》、《草原小姐妹》等乐曲。

例 154：琵琶曲《春到拉萨》尾部

强有力地

mf

现代琵琶曲创作(从《狼牙山五壮士》开始)将传统的和音技法发展为连续的和声进行,并以扫、拂的连续应用表现宽广壮阔的旋律,进一步提高、丰富了琵琶演奏的表现能力。

(四)持续音技法

琵琶所获得的长音效果都是靠某一技法的持续演奏或双手两种技法的巧妙接续吻合而构成的。主要有摇指、滚(夹弹)、轮三种。它依靠右手1—5个手指连接快速弹弦而造成特殊的长音效果。特别是轮指,它以多样的组合和变化形成琵琶演奏所特有的各种表现技能。轮指技法最常见的有长轮、半轮、四指长轮、三指轮、三指长轮、轮带双、轮双、半轮双、满轮、轮带扫、轮带拂、挑轮、勾轮、扣轮等多种。在乐曲中,无论表现最纤细柔和、抒情歌唱性的旋律还是表现内在激情、强烈壮阔的旋律,都有很大潜力。

在表达抒情性旋律方面,如《霸王卸甲》"楚歌",轮指的应用使旋律细弱凄凉,增添思乡的意境。

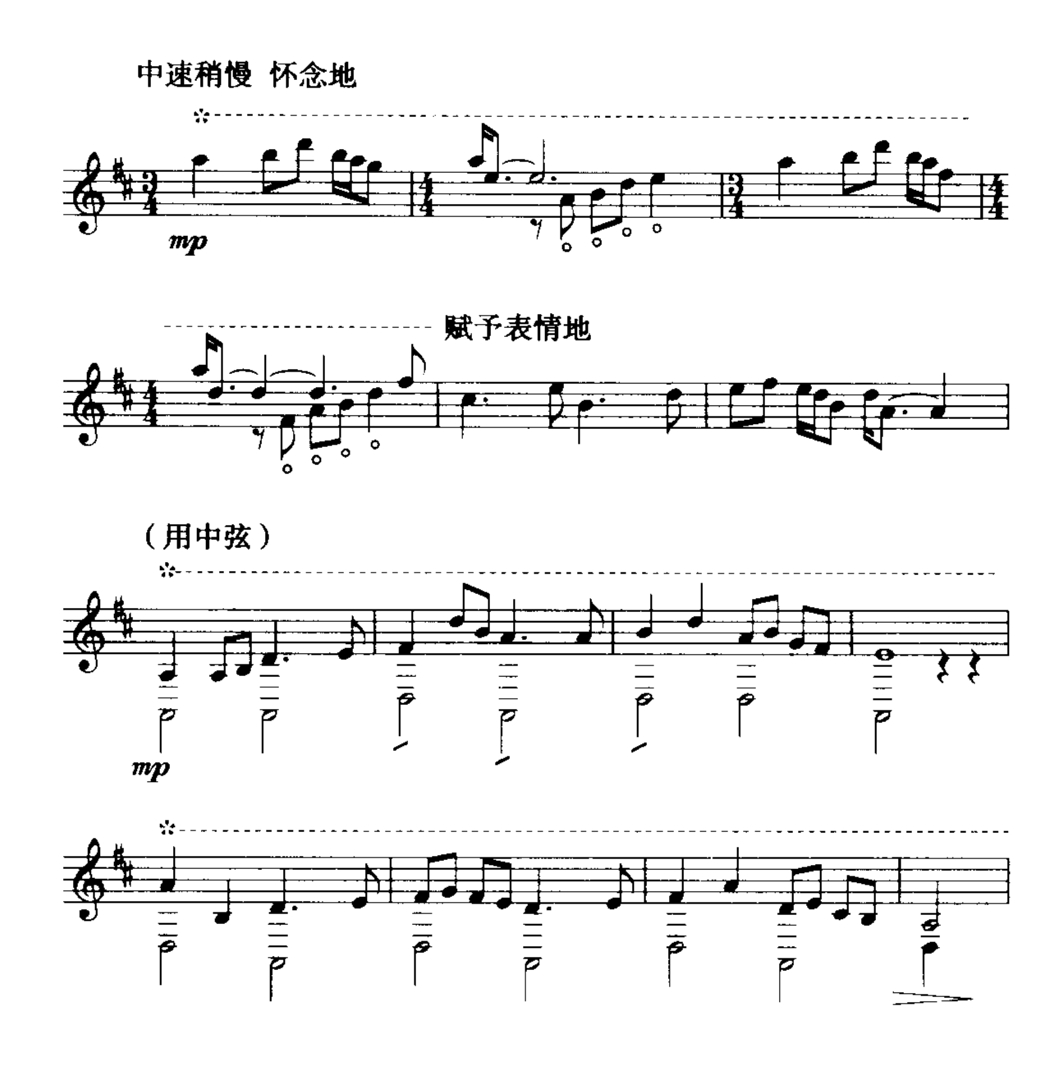
例155:琵琶武曲《霸王卸甲》"楚歌"片段



"别姬"中轮指的应用,悲切感人。

《青莲乐府》"石上流泉"轮指的应用,使旋律抒情流畅。《狼牙山五壮士》第五段中轮指的应用,表达出无限崇敬、无限追怀思念之情。

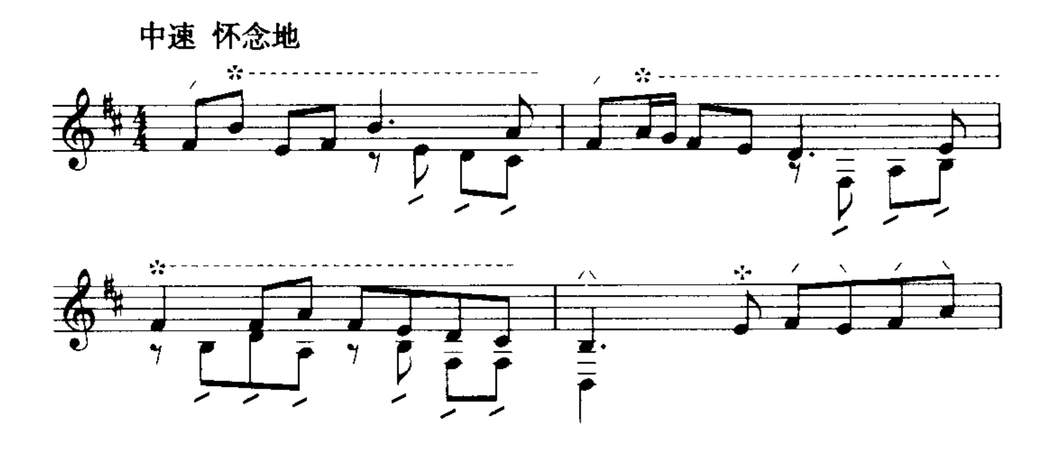
例 156:《狼牙山五壮士》第五段片段



在表达激情强烈的旋律方面,如《汉将军令》双轮的应用、《将军令》满轮的应用,使旋律威严肃穆。《龙船》第六段满轮的应用,气势宏大。《霸王卸甲》"营鼓"满轮的应用,低沉悲壮。《十面埋伏》"列营"轮带扫的应用,壮烈激情。

在轮指基础上发展成的挑轮、勾轮、扣轮,除加重旋律重音(《霸王卸甲》"众军归里"、《月儿高》"玉宇千层"所用扣轮、轮带扫等)和分割感外(《海青拿天鹅》第十四段所用的挑轮),还具有支声复调音乐效果。

例 157：琵琶曲《绣金匾》片段



摇指在现代琵琶曲创作中获得较大发展，由传统仅用大指摇变成中、食、无名、小指均可以摇奏，如《草原小姐妹》、《天山的春天》等乐曲，在《牧场之歌》中还发展为双指摇奏，产生复声部的效果。

例 158：琵琶曲《送我一枝玫瑰花》片段



二、左手主要技法

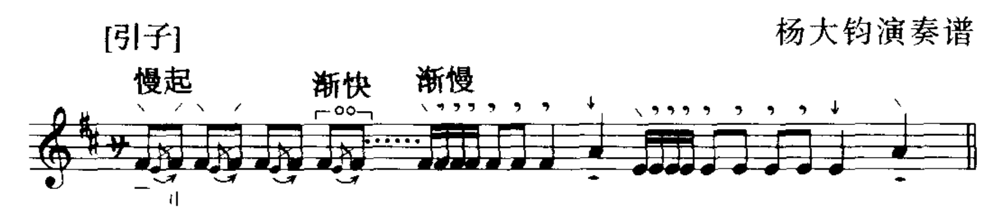
左手主要技法有吟、揉、带、擻、打、推、拉、颤、泛音等，它往往配合右手所奏技法接续而成。以上技法，具有轻、柔、细、巧的特点，经过左手推、拉、吟、揉等技法处理，使旋律具有滑音、颤音和同音反复的效果。一般适于表现委婉、如歌如诉、感情比较深刻内在的旋律。如《汉宫秋月》第一段、《飞花点翠》开始部分中推、拉、带、吟

等技法的应用,《塞上曲》“宫苑春思”、《青莲乐府》“引子” 部分推、拉、擞、打、吟等技法的应用,《浔阳琵琶》第二段打等技法的应用都有这样的特点。

例 159:琵琶文曲《汉宫秋月》第一段片段

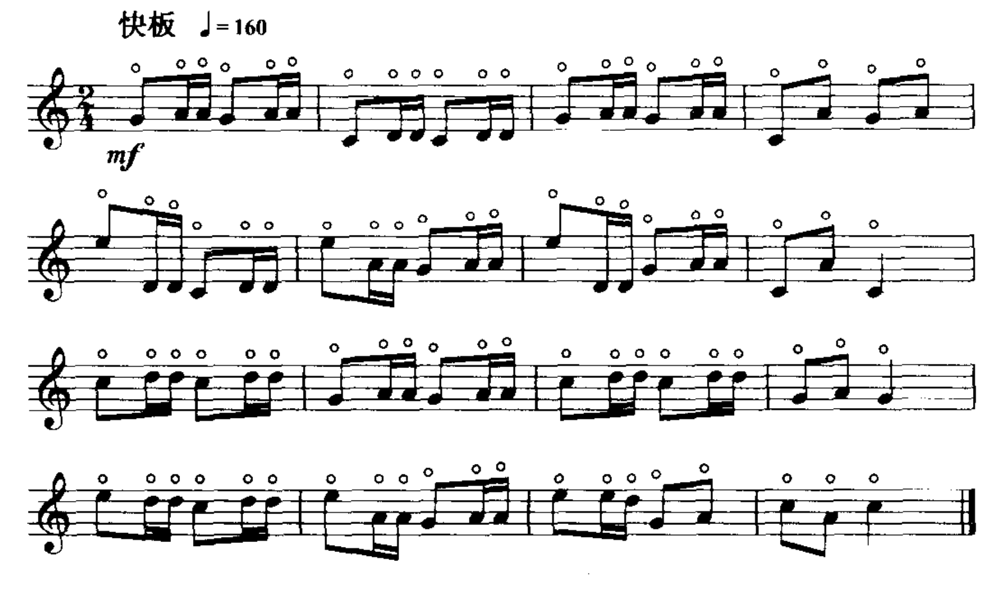


例 160:琵琶文曲《青莲乐府》引子



泛音具有清澈透明的效果。用于乐句和段落结束处时,是结束音一个很妥帖的补充和烘托,如《飞花点翠》、《歌舞引》等乐曲。当泛音单独装饰某个旋律片段或段落时,可为乐曲增添活泼、清越或幽雅、深远的意境。

例 161:琵琶曲《改进操》快板



当泛音与弹、挑等单音技法交替运用时,更能表现出活泼、欢畅的情趣。如《阳春》“道院琴声”、《歌舞引》“急板”、《青莲乐府》“石上流泉”等处。

三、汇组技法

汇组技法即两种以上基本指法的接续组合在一个乐句或段落中反复应用。主要的有勾搭、摭分、摭扫、夹扫等。琵琶传统乐曲中,应用“汇组指法”有特点的乐曲如《霸王卸甲》、《平沙落雁》、《龙船》等。

四、特殊技法

一般指非音乐类指法,如煞弦、绞弦、并弦、拍、提、摘等。它依靠左、右手的配合弹弦后发出噪音,在乐曲中造成特殊的艺术效果,特别是琵琶传统武曲善于运用各种特殊技法进行形象性的描绘或渲染气氛。如《十面埋伏》、《霸王卸甲》、《海青拿天鹅》、《龙船》等乐曲。

例 162:琵琶曲《赶花会》片段



琵琶曲演奏技法的布局安排,与全曲旋律情绪发展变化是一致的,它的个性主要表现为变化对比的原则,以求得琵琶旋律的丰富变化。

力度对比：主要表现在单音、双音、和音技法对比安排上。

例 163：琵琶武曲《海青拿天鹅》第二段片段



时值对比：主要表现在单音、双音、和音与持续音的对比安排上，对比较频繁、速度快时，则旋律活泼、富于生气（如《阳春古曲》）；对比较缓慢、技法变换间隔较长时，则旋律抒情、柔和、婉转（如《歌舞引》第四段）。

全曲各段落之间技法安排对比：如《霸王卸甲》、《平沙落雁》，为各段不同汇组指法的对比安排；如《彝族舞曲》、《狼牙山五壮士》，为各段不同主题个性技法对比安排以及《草原小姐妹》主题反复变奏中技巧的对比安排等等。

演奏技法上细微韵味的对比：如《塞上曲》第一段旋律演奏技法的细巧安排。

例 164：琵琶文曲《塞上曲》第一段片段



全曲技法与高潮部分技法安排对比：如《十面埋伏》、《夕阳箫鼓》、《阳春古曲》等都是代表性的乐曲。

第六节 三弦音乐

一、历史沿革

三弦古称弦子、弦。有关三弦的最早文字记载见于明代杨慎的《升庵外集》,言:"今之三弦,始于元时。"但在四川省广元县罗家桥发掘的古墓中,有两个造型清晰的三弦伎乐石雕,其墓葬时间为南宋淳熙年间(1174—1190),早于文献记载约一二百年。若根据三弦乐器的形制、性能特点来追溯其历史的形成与衍变,则不能不考虑到它与秦时(公元前二百多年)的弦鼗有着明显的极为密切的血缘关系。与此观点附会的如元·杨维桢《铁厓乐府注》中的序言所言:"朔人李卿以弦鼗遗器鸣于京师。"诗曰:"今年东游到吴下,三尺檀龙为余把。"又,清·毛奇龄在《西河词话》中述:"三弦起于秦时,本三代鼗鼓之制而改形易响,谓之弦鼗,唐时乐人多习之。世以为胡乐,实非也。"三弦历史源远流长,直到目前,各种形制的三弦仍广泛地流传于我国东、西、南、北的汉、满、蒙古、回、彝、侗、白、拉祜、傣、哈尼、苗等多种民族的音乐生活之中,并通过各种渠道,在朝鲜、韩国、日本及东南亚各国音乐文化生活中产生着重要的影响。

二、三弦音乐

(一) 汉族三弦

汉族所用三弦主要有小三弦、大三弦两种。

小三弦又名曲弦、南弦子,盛行于江南,用于昆曲、弹词等戏曲音乐、说唱音乐伴奏及民间器乐合奏,如十番鼓、十番锣鼓、江南丝竹、福建南音、潮州弦诗、潮阳笛套锣鼓等等。小三弦由明代嘉靖年间(1522—1566)戏曲家张野塘改制而成,至今已有四百多年的历史。小三弦定弦为:A—d—a,或d—a—d^1。音域三个八度。

约在 19 世纪中期，河北省高阳县木板大鼓说唱艺人马三峰又创制了大三弦，俗称书弦。主要用于北方大鼓书、牌子曲等音乐伴奏及弦索乐合奏。定弦为：G–d–g，音域三个八度。

清荣斋所编辑的《弦索备考》(1814)中，其三弦的调名、弦法与调高的对应关系：

正调　定弦　A–B–f 这种定弦法目前已较少应用，

平调　定弦　E–A–e 目前不少古老乐种仍沿用此种定弦法，如福建南音等。

越调　定弦　G–d–g 目前北方大量说唱音乐中的三弦均用此种定弦法。

汉族三弦的演奏技法，右手主要技巧有弹、踩弹、双弹、扫、小扫、挑、双挑、拂、小拂、滚、抹、句、折、分、扣等；左手主要技巧有打音、拈音、擞音、吟音、泛音、滑音、伏弦、绞弦等。著名的三弦演奏家与代表曲目有白凤岩演奏的《六板》、《开手板》、《万年欢》、《柳青娘》、《八音合》、《风雨铁马》；溥雪斋演奏的《合欢令》、《柳摇金》；王宪臣演奏的《海青》、《将军令》；曹东扶演奏的《高山流水》、《打雁》、《闺中怨》、《哭周瑜》、《泣颜回》；王省吾演奏的《和番》等。

（二）白族、彝族大三弦

白语称作“匈子枷”，主要流行于云南省大理白族自治州的大理市以及剑川、鹤庆、云龙等县。

白族雕有龙头的大三弦以剑川县白族木雕工匠制作的最佳。龙头大三弦是传统白族说唱音乐“大本曲”与“本子曲”惟一的伴奏乐器。“大本曲”的表演形式为 1 人演唱，1 人持三弦伴奏，唱腔十分丰富，有“三腔九板十八调”之称，主要流行于大理洱海地区；“本子曲”的表演形式为 1 人自弹自唱，唱本故事内容丰富，具有较高的文学性，主要流传于剑川县。白族大三弦除用于说唱音乐伴奏外，也是白族唱山歌对调子时不可缺少的一件伴奏乐器。

演奏白族大三弦时，左手食指、中指、无名指按弦，主要技法有滑音、揉音、打音等；右手食指套一圆柱体锥形拨子弹奏，主要技巧有弹、挑、滚、轮、扫弦等。演奏"大本曲"的白族龙头大三弦著名艺人有杨汉、黑明星；演唱"本子曲"的著名艺人有张照德。唱山歌对调子时常奏的曲目有《大理白族调》、《洱海西山白族调》、《剑川白族调》等等。

彝族演奏的大三弦全长一般在130cm-150cm之间，彝族称其为"三弦比达莫"、"三弦亚莫"。主要流传于云南省弥勒县、路南县等地。彝族大三弦是伴着民间歌舞活动的发展而兴起的，约产生于20世纪初。当时民间歌舞音乐节奏舒缓、动作轻盈、边唱边舞，伴奏乐器有小三弦、笛子、三胡、月琴、吹树叶。后来随着民间歌舞形式与内涵的衍变发展，清代中晚期以后，民间舞蹈成为青年人在野外择偶时的交际形式，热情奔放的情绪与欢快的舞步节奏，促成了彝族大三弦演奏形式的衍生与发展。彝族大三弦目前已经成了彝族青年男子在各种民间节日舞蹈中经常携带的重要乐器。彝族大三弦演奏时，琴带挎肩，左手持琴杆，琴筒置于右边腰下一侧，右手持拨子边舞边弹奏。

（三）云南各民族的小三弦

祖国西南边陲云南，聚居有20多个民族，其中不少民族，如彝、哈尼、白、拉祜、傣、佤、基诺、阿昌、布朗、傈僳等，他们的音乐生活都离不开小三弦。各民族所使用的小三弦因地制宜，就地选材，形制多样，音色各异。最长不过80cm，最小者全长仅50cm。制作上共鸣箱底面不蒙皮。演奏一般左手不用指尖肌肉触弦，而是用指甲背(跪指)触弦，只用食指，中指、无名指辅助使用，不用小指触弦。右手用牛角、竹片或硬木作拨弹奏，演奏时拨子用细绒绑在右手食指第一关节处，技法主要是只弹不挑，只扫不轮(或极少轮)。小三弦的旋律特点是较多应用揉滑音，模拟歌唱，韵味深沉，很有特色。

小三弦的演奏者均为男子。老年人演奏多为自娱，年轻人演奏小三弦是男女社交对话的一个重要形式。同时，小三弦也是民间舞

蹈音乐中经常使用的一件伴奏乐器,常与笛子、葫芦笙、月琴合乐。著名的澜沧县拉祜族小三弦民间盲艺人张老五,会奏小三弦乐曲百余首,远近闻名。

注　　释

① 东汉刘熙《释名》:"批把,马上所鼓也。推手前曰琵;引手却曰琶。象其鼓时,因以为名也。"

② 释智匠《乐录》:"琵琶出于弦鼗。"

③ 晋傅玄《琵琶赋序》:"汉遣乌孙公主嫁昆弥,念其行道思慕,使工人知音者,裁筝、筑、箜篌之属,作马上之乐。观其器,中虚外实,天地象也;盘圆柄直,阴阳叙也;柱有十二,配律吕也;四弦,法四时也;以方语目之,故云琵琶,取易传于外国也。"

④《隋书·乐志》:"今曲项琵琶、箜篌之徒,并出自西域。"

⑤ 明李开先《词谑·词乐》:"有客请听琵琶者,先期上一副新弦,手自拨弄成熟,临时一弹,令人尽惊;如《拿鹅》,虽五楹大厅中,满厅皆鹅声也。"

第五章 古琴音乐

第一节 古琴概述

古琴原称琴、七弦琴，因历史悠久，唐、宋以来逐渐被称呼为古琴。

一、历史沿革

有关古琴的记载最早见于《诗经》、《尚书》等文献[①]。古琴最初为五弦[②]，周代时发展为七弦[③]。三国时期，古琴七弦、十三徽的形制已基本稳定，一直流传延续到现在。

古琴的演奏形式主要有琴歌、独奏两种。根据文献记载，先秦时期，古琴除用于郊庙祭祀、朝会、典礼等雅乐外，主要在士以上的阶层中流行，秦以后盛兴于民间。关于以琴为声乐伴奏的形式，早在《尚书》中，已有“搏拊琴瑟以咏”的记载。周代，多用琴瑟伴奏歌唱，叫“弦歌”，即唐、宋以来所谓的琴歌。传为汉代蔡邕所著《琴操》中，有歌诗五曲，即周之弦歌，其中的“十二操”、“九引”以及“河间杂歌”，都是援琴而歌的[④]。

春秋战国时期，古琴的独奏音乐已具有一定的艺术表现能力，如伯牙弹琴子期善听的传说[⑤]。当时有名的琴师有卫国的师涓，晋国的师旷，郑国的师文，鲁国的师襄等；著名的琴曲如《高山》、《流水》、《雉朝飞》、《阳春》、《白雪》等，均已载入史册。

汉、魏、六朝时期，琴制已经定型，琴曲的记谱方法已经出现，古琴艺术有了重大发展，除在“相和歌”、“清商乐”中作伴奏乐器外，还以“但曲”演奏形式出现。如器乐曲《广陵散》、《大胡笳鸣》、

《小胡笳鸣》等，反映出古琴作为器乐演奏的一个重要发展阶段。汉末的蔡邕父女和魏、晋间的嵇康，都是当时著名的古琴演奏家和作曲家。如嵇康擅长弹奏古琴名曲《广陵散》，已传为历史佳话。创作的著名乐曲有嵇氏四弄：《长清》、《短清》、《长侧》、《短侧》；蔡氏五弄：《游春》、《渌水》、《幽居》、《坐愁》、《秋思》；传为竹林七贤中的阮籍所作琴曲《酒狂》以及六朝宋王义庆的《乌夜啼》等。这一时期的著名琴家有司马相如、赵飞燕、桓谭、蔡邕、蔡琰、杜夔、阮咸、阮籍、嵇康、左思、刘昆、戴颙、丘明等。

三国时期，已具备了记录琴曲的条件，琴徽的出现是和琴谱的产生相依与共的。从此，以文字记录琴曲的文字谱逐渐完善并被广泛使用。文字谱是用文字记述左右手的用指、弦序和以琴徽为标志的音位。南朝梁丘明传谱的《碣石调幽兰》是存世的惟一的一份琴用文字谱。隋末唐初的赵耶利，对当时流行的文字指法谱字，进行了整理，并辑录了《弹琴右手法》、《弹琴手势图》等解释演奏技法的著作。晚唐曹柔鉴于文字谱“其文极繁”，使用不便，集多家琴人简化琴谱的经验而创造了减字谱。即在文字谱的基础上对汉字谱字加以减笔而成的一种谱式，近似演奏符号的组合，是古琴减字谱的早期形式。

隋、唐时期，西域音乐盛行，琵琶兴起，古琴音乐的发展受到一定的抑制[6]。但由于古琴记谱法的改进，不仅推动了当时古琴音乐的传播，而且对后世古琴音乐的继承发展具有深远的历史意义，使中国古代音乐历史进入了一个有音响可循的时期。

唐代著名琴家有董庭兰(开元、天宝年间)，从其师陈怀古处承继了当时最负盛名的沈、祝二家声调，擅弹琴曲《大胡笳》、《小胡笳》。天宝中琴家薛易简，可弹大弄四十、杂调三百，并有理论著作《琴诀》七篇，擅弹《三峡流泉》、《胡笳》、《乌夜啼》、《别鹤操》、《白雪》等曲。晚唐还有琴人陈康士根据屈原《离骚》所作的琴曲等。隋、唐时期著名的琴家还有李疑（连珠先生）、贺若弼、王通（文中子）、王绩（东皋子）、陈拙等。

宋代的古琴一方面出现怀旧的复古主义倾向，另一方面由于古琴在“相和歌”、“清商乐”演奏中的长期实践，与民间音乐有着深远的联系以及琴曲“楚汉旧声”的历史传统，使古琴音乐在复古主义倾向中并没有被湮没，而是有起有伏曲折地发展着。南宋时期杰出琴家郭沔(号楚望，1190—1260后)和他的弟子刘志芳、毛敏仲等人，在古琴遗产的整理、创作方面对古琴音乐的发展作出了重要的贡献。如郭沔创作的琴曲《潇湘水云》、《泛沧浪》、《秋鸿》；刘志芳创作的《忘机》、《吴江吟》；毛敏仲创作的琴曲《渔歌》、《樵歌》、《佩兰》、《山居吟》等都流传至今。当时著名的琴曲还有《楚歌》、《胡笳十八拍》、《泽畔吟》等；琴歌有姜夔(1155—1221)的《古怨》；庐山道士崔闲所著《醉翁吟》、陈元靓《事林广记》中所载《黄莺吟》等。

明、清由于印刷术的发展，大量琴谱得到刊刻流传，见于记载的琴谱有一百四十多种，从中可知仅明代创作的琴曲就有三百多首。明、清以来，著名的琴曲有《秋鸿》、《平沙落雁》、《渔樵问答》、《良宵引》、《水仙操》、《鸥鹭忘机》、《龙翔操》、《梧叶舞秋风》等。

这一时期在演奏上由于民间音乐，特别是昆曲音乐的熏陶和影响，古琴技巧有了突出的发展，尤其是左手技巧的创新。如《五知斋琴谱》中的《潇湘水云》、《胡笳十八拍》等琴曲，左手技法极为细腻，前所未见。以后的许多琴谱，在整理加工传播传统古琴音乐方面，也达到了一个新的阶段。明、清时期著名琴人有严澂、徐谼、蒋兴俦、徐常遇、吴灴、蒋文勋、张孔山等人，近代著名琴人又有黄勉之、杨宗稷、王燕卿等。

清末与民国年间由于战乱和社会变迁，使古琴音乐濒于绝灭。当时，全国各地也出现了一些琴会组织，如北京的“嶽云琴集”、济南的“德音琴社”、上海的“今虞琴社”、长沙的“愔愔琴社”、太原的“元音琴社”、扬州的“广陵琴社”，南京的“青谿琴社”、南通的“梅庵琴社”等，它们的活动都有一定的社会影响。其中尤以上海的“今虞琴社”持续时间最长，对琴界影响最大。

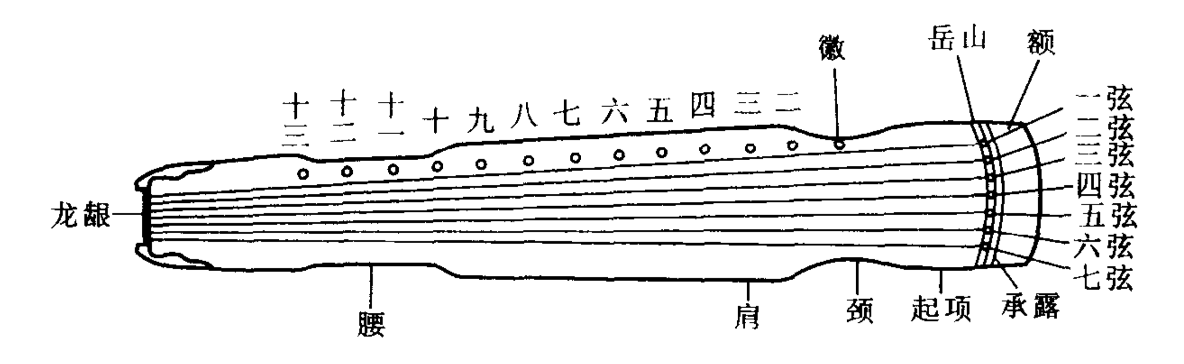
中华人民共和国成立以后，古琴音乐得到政府的重视和抢救。

调查、收集、整理了流失于民间中的各种传谱并录制了一批音响；发掘整理了一批在演奏上已经失传的琴曲，如《广陵散》、《幽兰》等;培养了一批专业的古琴音乐人才,为今后古琴音乐的整理、研究、发展开辟了新的前景。当代著名的琴家有管平湖、吴景略、龙琴舫、查阜西、张子谦、夏一峰、顾梅羹、姚丙炎、徐立荪、溥雪斋等。

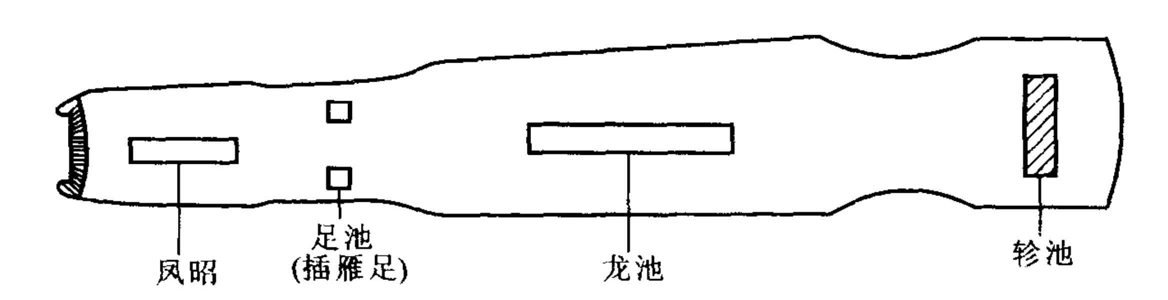
二、乐器简介

古琴形制多样,历代沿用下来的名称有仲尼式、伏羲式、联珠式、落霞式、蕉叶式等。古琴由琴面、琴底、琴首、琴轸、琴腹、琴徽、雁足等部位组成。琴的通体为共鸣箱,琴面用一块三尺六寸长、六寸宽、两寸厚的桐木板,按一定规格刨成弧形,剜成槽腹,另将一块三分厚与琴面同样长宽的梓木板作为琴底，琴面与琴底用胶粘合构成琴体。琴面上按一定比例镶嵌十三个琴徽,琴徽可以用贝壳、玉石、黄金制作。十三徽所标示的地方,也就是各弦散音的八度、五度、三度泛音的位置。琴的一端为琴首(位于琴面与琴底之间)。琴面上张七弦,一端系于琴轸,一瑞缠于雁足。制琴用材,自古以来就认定了面板桐木,背板梓木,通体髹漆,这种取材,是长期实践优选的结果。《诗经·鄘风·定之方中》记述了公元前 7 世纪卫文公迁往楚丘(今河南滑县),重建卫国,规划城市、营造宫室时,就安排了种植桐、梓、漆树,以备制作琴、瑟之用,可见古琴制作选材历史的悠久。

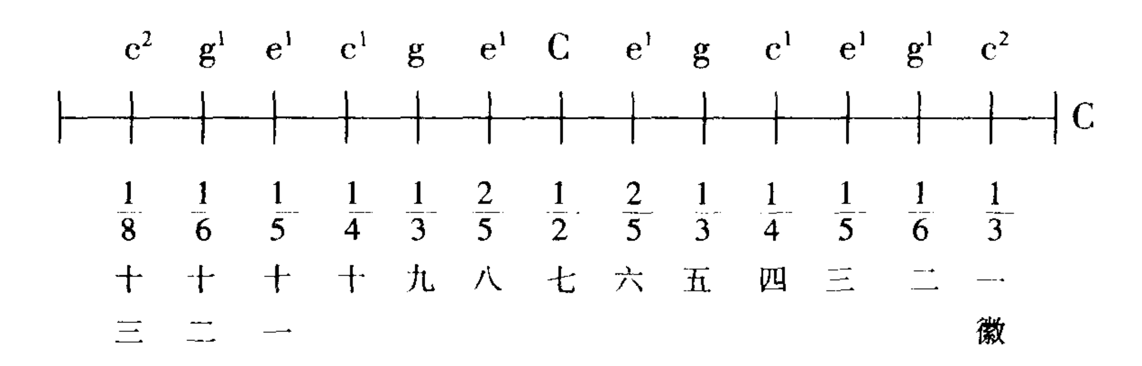
仲尼式古琴各部位名称(正面):



（背面）



古琴徽位比例和音高(空弦为大字组 C):



古琴的定弦、音域:历代琴家把古琴不同琴曲所用的不同的定弦方法叫做“琴调”。

古琴的定弦方法有三种:其一,为“正弄”。即七条弦由低至高按五声音阶音列排列定调。“正弄”可有五调 。

一是正调:应用范围最广,如《梅花三弄》等乐曲。

	一弦	二弦	三弦	四弦	五弦	六弦	七弦
	C	D	F	G	A	c	d
1=F	sol	la	do	re	mi	sol	la

其余四调则在正调基础上松、紧其一弦或几条弦,使之升高或降低半音以符合新调的要求。

二是蕤宾调(亦称金羽调):在正调基础上紧第五弦而得。因此

又称“紧五”,如《潇湘水云》等乐曲。

(紧五)

	一弦	二弦	三弦	四弦	五弦	六弦	七弦
	C	D	F	G	♭B	c	d
1=♭B	re	mi	sol	la	do	re	mi

三是慢角调:在正调基础上松第三弦而得,因此,又称“慢三”,如《风雷引》等乐曲。

(慢三)

	一弦	二弦	三弦	四弦	五弦	六弦	七弦
	C	D	E	G	A	c	d
1= C	do	re	mi	sol	la	do	re

四是慢宫调(亦称泉鸣调):在正调基础上松一、三、六弦而得。因此,又称“慢一三六”,如《挟仙游》等乐曲。

	(慢一		三			六)	
	一弦	二弦	三弦	四弦	五弦	六弦	七弦
	B_1	D	E	G	A	B	d
1= G	mi	sol	la	do	re	mi	sol

五是清商调(亦称小碧玉调):在正调基础上紧二、五、七弦而得。因此,又称“紧二五七”,如《秋鸿》等乐曲。

		(紧二			五		七)
	一弦	二弦	三弦	四弦	五弦	六弦	七弦
	C	♭E	F	G	♭B	c	♭e
1=♭E	la	do	re	mi	sol	la	do

其二，为“侧弄”。用“正弄”正调的定弦法，演奏时不改变弦的音高，而是以改变各弦的音名而变调。“侧弄”有四调。

1. 黄钟均侧弄，1 = C，其音名：do、re、fa、sol、la、do、re。

2. 无射均侧，1 = ♭B，其音名：re、mi、sol、la、si、re、mi。

3. 林钟均侧弄，1 = G，其音名：fa、sol、♭si、do、re、fa、sol。

4. 夹钟均侧弄，1 = ♭E，其音名：la、si、re、mi、♯fa、la、si。

其三，为“外调”。用于某些乐曲的特殊调弦法，如古琴名曲《广陵散》所用的慢商调。

	一弦	(慢)二弦	三弦	四弦	五弦	六弦	七弦
	C	C	F	G	A	c	d
1= F	sol	sol	do	re	mi	sol	la
1= C	do	do	fa	sol	la	do	re

另外，还有离忧调、侧楚调、无媒调等近二十余种。

古琴音域：C－d^3。

第二节　重要琴谱、琴学论著及流派

一、重要琴谱及流派

目前所见古琴谱包括刻本、稿本和有完整体系的转录本达一百五十余种，其中不同标题的琴曲有七百多首，如果包括同曲的各种不同版本便有琴曲三千首以上，是我国一笔非常宝贵的、丰富的音乐文化遗产。

据记载，南宋时古琴主要有浙派（浙江省）、江派（长江下游）两大派系。浙派以注重古琴的独奏艺术为特点，乐曲的器乐化方面得到重视和发展，其演奏指法复杂，要求发音“微、妙、圆、通”，称为

"希声"，主要代表人物为郭沔，琴谱有杨缵等编辑的《紫霞洞琴谱》。江派以注重琴歌的伴奏艺术为特点，琴曲较单纯，以便配合歌唱，多一字一声，称为"对音"，代表乐曲有姜白石的《古怨》(南宋嘉泰二年前，即1202前)，以及陈元靓《事林广记》中所载《黄莺吟》(元至元六年，1269)等等。

明、清时期见于记载的古琴流派，除江派、浙派外，还有蜀派、闽派、中州派、广陵派、虞山派等。

浙派流传至明、清时所编撰的主要琴谱：

《神奇秘谱》，朱权撰辑，明洪熙元年(1425)。三卷。上卷称为"太古神品"，多为唐、宋间遗留下来的原写曲谱，有15曲；中、下卷称为"霞外神品"，是宋、元间在民间流传较广的琴曲，有48曲。共63曲。

《琴谱正传》，黄献辑，明嘉靖二十六年至四十年(1547—1561)。此书包括1547年所刊之《梧冈琴谱》。收42曲。

《杏庄太音补遗》，萧鸾撰辑，明嘉靖三十六年(1557)。三卷。收72曲。

《文会堂琴谱》，胡文焕撰辑，明万历二十四年(1596)。六卷。第一、二、三卷论琴；第四、五、六卷曲谱。收68曲。

明末清初以严澂(1547—1625)为代表，在传统浙派基础上创立了著名的虞山派(也称熟派、琴川派)，虞山派在演奏风格上要求"清、微、淡、远"，徐谼的理论著作《谿山琴况》阐述了演奏上的风格要求，代表了这一学派的美学思想。该派弟子云集，风行天下，影响极广，其主要琴谱：

《松弦馆琴谱》，严澂撰辑，明万历四十二年(1614)。收28曲。

《大还阁琴谱》，徐谼撰辑，清康熙十二年(1673)。收31曲。

《松风阁琴谱》，程雄撰辑，清康熙十六年(1677)。二卷。今存11曲。

《蓼怀堂琴谱》，云志高撰辑，清康熙四十一年(1702)。收33曲。

《德音堂琴谱》，汪天荣撰辑，清康熙三十年(1691)。十卷。卷一至卷三论琴；卷四指法；卷五至卷十琴谱。收36曲。

《琴谱析微》，鲁鼐撰辑，清康熙三十一年(1692)。八卷。收32曲。

《诚一堂琴谱》，程允基撰辑，清康熙四十四年(1705)。六卷。收36曲。

《春草堂琴谱》，苏璟撰辑，清乾隆九年(1744)。六卷。收28曲。

《琴谱谐声》,周显祖撰辑,清嘉庆二十五年(1820)。六卷。卷一、卷二论音律;卷三琴箫合谱,均周显祖编;卷四至卷六琴谱,杨存隐谐谱,周显祖增订。收 26 曲 32 谱。

《二香琴谱》,蒋文勋撰辑,清道光十三年(1833)。十卷。卷一、卷二为琴须知;卷三、卷四琴学粹言;卷五、卷六琴律管见;卷七至卷十琴谱审音。收 30 曲。

虞山派代表曲目有《洞天春晓》、《潇湘水云》、《乌夜啼》、《雉朝飞》、《阳春》、《汉宫秋》、《普庵咒》等。

古琴独奏艺术的发展,到清初徐常遇时,创立了广陵派(广陵即今日之扬州),其演奏风格与虞山派相近。因此,广陵派的传谱,虞山派亦常演奏,其主要琴谱:

《澄鉴堂琴谱》,徐常遇撰辑,清康熙二十五年(1686)。编内指法二卷;琴谱不分卷。收 37 曲。

《五知斋琴谱》,徐琪撰辑,清康熙六十一年(1722)。八卷。卷一琴论及指法;卷二至卷八为琴谱。收 33 曲。

《自远堂琴谱》,吴灴撰辑,清嘉庆七年(1802)。十一卷。卷一为凡例、谱目、皇极定声;卷二琴旨录要;卷三指法;卷四至卷十一琴谱。收 93 曲。

《蕉庵琴谱》,秦维翰撰辑,清同治七年(1868,1877 年刊印)。四卷。卷一琴论及指法;卷二至卷四琴谱。收 32 曲。

《枯木禅琴谱》,僧空尘撰辑,清光绪十九年(1893)。八卷。卷一、卷二琴论及指法;卷三至卷八为琴谱。收 32 曲。

广陵派的代表曲目有《樵歌》、《龙翔操》、《梅花三弄》、《平沙落雁》、《墨子悲丝》等。

江派流传至明、清所编撰的主要琴谱:

《谢氏太古遗音》,谢雪峰撰辑,明正德六年(1511)。三卷。收 35 曲。

《重修真传琴谱》,杨表正撰辑,明万历十三年(1585)。十卷。卷一、卷二论琴;卷三至卷十为琴谱。收 101 曲。

《杨氏太古遗音》,杨抡撰辑,明万历三十七年前(1609 前)。两卷。收 34 曲。

《伯牙心法》,杨抡撰辑,明万历三十七年前(1609 前)。收 29 曲。

《理性元雅》，张廷玉撰辑，明万历四十六年(1618)。四卷。谱前有调五弦手法，七弦旋宫论，三琴起止论，五音十二律应弦合调、指法。收72曲。

《琴学心声谐谱》，庄臻凤撰辑，清康熙三年(1664)。收14曲。

1956年，我国对古琴音乐进行了普查，根据其流传和分布情况，得知尚有虞山、广陵、泛川、九嶷、诸诚、岭南、新浙、浦城、凤阳等派别与支系⑦。

二、琴学简述

古琴音乐理论一般包括：表演上的规范要求和演奏技巧；音律的构成和知识；均(调)、调(弦法)、音(调式)的辨别和应用；琴曲的创作方法和技术；美学思想；记谱法的创制和改造；古琴的历史及师承流派；古琴制作(包括琴弦制作)和修理的方法等方面的论述。14世纪以来，由于印刷术的发展，大量琴书、琴谱印行，在古琴音乐理论方面也获得较大发展。因此，到了17世纪，古琴音乐理论便被称为“琴学”。

形成琴学的理论基础，当是周秦时代发展起来的音乐理论，其中尤以儒、道两家音乐思想为其主导。在长时期的历史发展衍变过程中，演奏艺术逐渐形成了自己独特的风格和表演体系，并在实践中逐渐地形成了古琴音乐特有的美学思想。

先秦时期，对于古琴音乐没有专门的论著，但许多古琴艺术方面的论点散见于《诗经》、《礼记》、《礼记·乐记》、《国语》以及《荀子·乐论》、《庄子·让王篇》等文著中，其中涉及古琴音乐的社会作用、与人民生活的关系以及古琴制作方面的理论等问题⑧。

汉代，刘向(公元前79—前8)在所著的《琴说》中，综合了先秦时期特别是《乐记》和《荀子》论述古琴音乐的观点，提出：“凡鼓琴，有七例：一曰明道德，二曰感鬼神，三曰美风俗，四曰妙心察，五曰制声调，六曰流文雅，七曰善传授。”从理论上全面地总结肯定了古琴音乐广泛的社会意义。这一思想，对以后近千年古琴音乐的发展，都具有很大的影响。在他的《说苑·修文篇》一文中，还记载了关

于古琴表演艺术风格方面的论述。传为汉末古琴演奏家蔡邕(133—192)所撰的《琴操》(原书已散佚,今《琴操》为后人所辑)。第一次用文字阐述了琴曲的创作背景和表现内容，其解说大多根据一定的史实,但揉进了不少民间传奇和神话故事,极富浪漫主义色彩。如直到目前还在演奏的琴曲《广陵散》,基本上仍沿用了《琴操》中《聂政刺韩王曲》的解说。

魏晋时代,著名琴家嵇康(223—262)在《琴赋》中,以生动的语言阐述了古琴音乐的表现特点,对琴曲的缓起、主题呈示、发展和收束的全过程,作了具体分析,进行了精辟的描述,并不时发表有关演奏素养方面的各种评论，表现出丰富的艺术阅历和高深的音乐修养。

隋、唐时期,琴学上的重要发展是继北魏陈仲儒之后,隋之冯智辨、赵耶利修明左右手指法,改进了古琴文字谱,唐末由曹柔改制为减字谱。另外,薛易简(725—800左右)在他的《琴诀》中,总结了传统古琴美学思想，强调琴乐的社会作用和现实主义的创作思想,反对不注重乐曲内容而单纯追求形式美的唯心主义倾向。唐末五代刘籍的《琴议》首先剖析了声、韵、音三者的关系以及构成音乐艺术的相互联系,认为音以志(表达的思想感情)为最终目的,而演奏的琴德、意境、琴道,是音乐表现的完美境界。另外,认为哀、乐、喜、怒之情是“感于物而动也”,“君子能知其乐”,“常人但知音而不知乐”,“禽兽但知声而不知音”，这些观点虽均源于古代儒家的音乐思想,但又有其发展。

宋、元时期朱长文(1038—1098)的《琴史》、崔遵度(953—1020)的《琴笺》、袁桷的《琴述》,都是这一时期琴学发展的重要文献。《琴史》(1084年成书,1233年刊印)是我国第一部琴史专著,一至五卷为琴人传略,以人记事,上起唐虞,下讫宋代,“经史百家,稗官小说,莫不旁收博取”,包容了丰富的琴史资料;卷六论述了《莹律》、《明度》、《广制》、《尽美》、《志言》、《叙史》等十一个专题。《琴笺》除对十三徽作了详尽的解释外,还提出了“清丽而静,和润而

远"这一古琴美学准则，它直接地影响着明、清古琴演奏艺术的发展。宋元重要的琴学论著还有田紫芝的《抚琴论》、陈敏子的《琴律发微》、成玉磵的《论琴》等。它们从不同角度阐述了古琴表演艺术上的美学要求；品、调子、操弄三种体裁的不同奏法；制曲的原则以及对不同琴派的评论等等。

明、清时期的琴学，在总结前人经验、规范琴学理论方面获得重大进展，特别在表演艺术方面。如明·徐谼的《谿山琴况》，又称二十四况，作者根据古琴演奏特点，从美学角度给予概括和总结，其二十四况为：和、静、清、远、古、淡、恬、逸、雅、丽、亮、采、洁、润、圆、坚、宏、细、溜、健、轻、重、迟、速。每况均有分析论述，提出了不少独到的见解，文中涉及有关艺术修养、风度方面的一些哲理问题，是古琴艺术发展上的一篇重要理论著作。

庄臻凤（蝶庵）的《琴声十六法》，是清初较有影响的一部琴学理论著作，十六法是把古琴表演的美学要求归纳为轻、松、脆、滑、高、洁、清、虚、幽、奇、古、淡、中、和、疾、徐 16 字，从其主要理论可以看出是来自二十四况。《琴声十六法》见于明项元汴所撰《蕉窗九录》中之附录，原注有："冷仙，名谦，字启明，明洪武（1368—1398）时为协律郎……"。琴家查阜西曾经指出，《蕉窗九录》实为书商伪作，"十六法"出自"二十四况"。其根据是在《琴声十六法》文中，引有晚于冷谦的严道徹《即严澂，1547—1625》的诗句："几回拈出阳春调，月满西楼下指迟。"确为力证。

清代戴源、苏璟等人的《古琴八则》、陈幼慈的《琴论》、蒋文勋的《琴学粹言》、祝凤喈的《与古斋琴谱·补义》等，在表演艺术理论方面都有可取的见解。

第三节　管平湖演奏的琴曲

管平湖（1897—1967），江苏苏州人，出生于北京。从小随父学习绘画、弹琴，幼年丧父后，广泛求艺。相继从叶诗梦、张相韬学琴，

并从杨宗稷学《渔歌》、《潇湘》、《水仙》等乐曲。28岁时，受苏州天平山悟澄和尚指教，古琴演奏艺术渐趋成熟，后又向秦鹤鸣道人学川派《流水》。擅长演奏的琴曲有《流水》、《阳春》、《渔歌》、《秋鸿》、《胡笳十八拍》、《欸乃》、《水仙操》、《广陵散》等。曾在国立北平艺术专科学校任教。1952年受聘到中央音乐学院民族音乐研究所专门从事古琴研究与古琴的教学工作。率先发掘已成绝响的古谱《广陵散》、《幽兰》，在国内外赢得很高的声誉。以后又相继"打谱"演奏出了《获麟》、《长清》、《短清》、《长侧》、《短侧》、《离骚》、《白雪》等古代名曲。在古谱的整理发掘方面，贡献卓著。在指法考订、乐曲演绎等方面都进行了深入的研究，为后人对古琴音乐的发掘整理提供了丰富的经验。撰有《古指法考》一书，对于鉴琴、修琴也有很深的造诣。

管平湖的古琴演奏运指稳重刚健，刹有神韵，风格苍劲古朴，刚柔相济，处理乐曲富于深刻的哲理性。

一、《流水》(选自《天闻阁琴谱》，1876)

琴曲《流水》的记载最早见于先秦《列子》一书中的寓言故事，现存琴谱最早见于明初《神奇秘谱》(1425)，其解题为："《高山》、《流水》二曲本为一曲，至唐分为两曲，不分段数。至宋分《高山》为四段，《流水》为八段"。《流水》还见于《风宣玄品》(1539)、《西麓堂琴统》(1549)、《澄鉴堂琴谱》(1686)、《自远堂琴谱》(1802)、《天闻阁琴谱》(1876)等30余部琴谱。

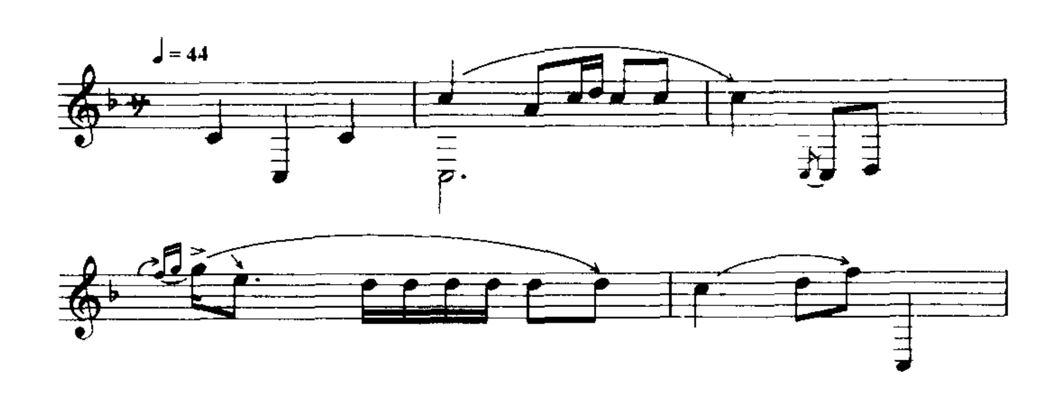
《天闻阁琴谱》所载的《流水》为张孔山传谱。以前的《流水》除《神奇秘谱》和《风宣玄品》不分段外，绝大多数琴谱均为七段或八段。而张孔山所传的《流水》为九段，增加了几乎全部应用滚、拂、绰、注技巧演奏的第六段，而前五段和后三段与多数琴谱相似，此即琴家所称的"七十二滚拂流水"。但《流水》所增加的第六段，并非张孔山所作，而是张孔山早年从他的老师冯彤云传承下来的，后经过张孔山多年揣摩整理，将第六段拟就了记谱的方法，刊于《天闻

阁琴谱》而流传于世。

关于乐曲所表达的意境，张孔山的弟子欧阳书唐在为《流水》所写的跋语中有如下生动的描述，“起首二、三段叠弹，俨然潺湲滴沥，响彻空山。四、五两段，幽泉出山，风发水涌，时闻波涛，已有汪洋浩瀚不可测度之势；至滚沸起段，极腾沸澎湃之观，具蛟龙怒吼之象。息心静听，宛然坐危舟，过巫峡，目眩神移，惊心动魄。几疑此身在群山奔赴、万壑争流之际矣。七、八、九段，轻舟已过，势就淌洋，时而余波激石，时而旋洑微沤，洋洋乎！诚古调之希声者乎！”⑨ 根据乐曲音乐形象，并参考以上文字描绘，可以看出《流水》的结构布局⑩：第一段，全曲引子部分；第二、三段，主题一及其变奏；第四、五段，主题二及其衍展变化；第六段，展开部分，高潮；第七段，高潮后的余音；第八、九段，主题二的重复变化。

〔引子〕 部分一开始就以八度的连续跳进表现出刚劲的音调进行和磅礴的气势。

例 165：琴曲《流水》引子



主题一旋律活泼轻快，用泛音演奏，更显得玲珑剔透，有如畅流不息的小溪，充满生机。

例 166：琴曲《流水》第二段主题一





在优美恬静的主题之后，出现了片段较为激情、跳动，幅度较大的按音旋律，并引进主题在高音区的反复变化。

主题二用按音演奏，与第一主题形成鲜明对比。主题二旋律悠扬婉转，起伏有致。

例 167：琴曲《流水》第四段主题二



第六段用了大量滚、拂、绰、注手法，造成激流涌进的声势，有若不尽滔滔江水，一泻千里，惊心动魄。

例 168：琴曲《流水》第六段片段





在高潮后变化再现了主题二而结束全曲。

乐曲借景抒情，情景交融，对自然既有精工描绘，又有大笔涂

抹,在浩翰的气势中,使人感受到深邃的意境,余味无穷。

二、《广陵散》(选自《神奇秘谱》,1425)

该曲名最早出现于汉代"相和歌"中之但曲,是由琴、筝、笙、筑等乐器单独演奏的器乐曲。汉蔡邕《琴操》中有《聂政刺韩王曲》的解说文字,不少琴家认为即今日所见《广陵散》曲。乐谱最早见于明代《神奇秘谱》(1425),稍后的《风宣玄品》(1539)、《西麓堂琴统》(1549)及清代的《琴苑心传全编》(1670)、《蕉庵琴谱》(1868)、《琴学初津》(1894)等十多种琴谱亦载有此曲。

关于该曲内容的解说后世一直有两种说法。一种是根据《史记》、《战国策》中记载,为严仲子收买聂政,刺韩相侠累身亡的故事,附会该说法的有宋代楼钥、金代张崇、元代耶律楚材与近人戴明扬等;另一种是根据民间传说,即聂政为父报仇而行刺韩王,如蔡邕《琴操》所述以及汉武梁祠石室中"聂政刺韩王"的画像历史记载,附会该说法的有近代琴人杨宗稷等。现在多采取后者的解释,即聂政刺韩王的题意解说乐曲。

关于《广陵散》在历史上的流传、发展情况,据《神奇秘谱》所载,其上卷"太古之操"为"昔人不传之秘",卷中载有《广陵散》曲,并注此曲"世有二谱,今予所取者,隋宫中所收之谱,隋亡而入于唐,唐亡流落于民间者有年,至宋高宗建炎间,复入于御府,经九百三十七年矣,予以此谱为正,故取之。"从《神奇秘谱》所载,《广陵散》曲谱中,可以见到减字谱的早期减字,文字谱记写方式的某些遗存和后来舍弃不用的古指法。可见该谱较多地保留了古谱面貌。《广陵散》是一首少见的大型琴曲,其结构规模的形成是有其历史过程的。

以唐、宋时期史料记载和明代的乐谱,《广陵散》在一千多年的历史发展过程中,其曲式结构布局衍展情况如下:

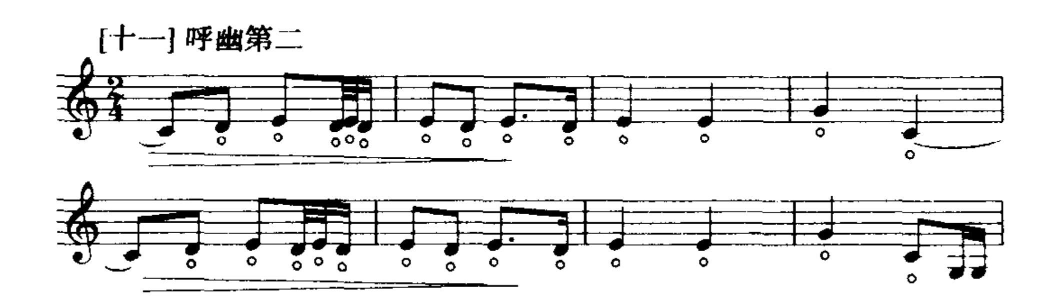
时代	谱本	段数	开指	小序	大序	正声	乱声	后序
唐	李良辅广陵止息谱	22拍(推测)			5	18		
唐	吕渭广陵止息谱	36拍(推测)		3	5	18	10	
北宋	《琴书》所记广陵散谱	41拍(记载)			5	18	10	8
北宋	《神奇秘谱》引《琴书》所记广陵散谱	41拍（推测后序以前各章的段数）			5	18	10	8
南宋	楼钥所弹谱	44（推测后序以前各章的段数）		3	5	18	10	8
元	耶律楚材所弹谱	44（推测大序以后各章段落）		3	5	18	10	8
明	《神奇秘谱》1425	45(原谱)	1	3	5	18	10	8
清	《风宣玄品》1539	45(原谱)	1	3	5	18	10	8
明	《西麓堂琴统》1549	44(原谱)		3	5	18	10	8

管平湖根据《神奇秘谱》打谱的《广陵散》曲，四十五段，分“开指”、“小序”、“大序”、“正声”、“乱声”、“后序”六个部分。从《广陵散》乐曲的曲式结构布局衍变情况分析，可以看出其“大序”、“正声”部分，可能较原始地保留古曲结构面貌，以后逐步发展扩充了“乱声”、“后序”、“小序”各段，“开指”从明代才有记载。因此，“大序”、“正声”、“乱声”也可以称为《广陵散》的主体部分，其核心段落是“正声”。

"正声"包括十八段(十至二十七段),除前后衔接的头、尾两段外,可分三个部分,即主题呈示部分(十一至十六四段);发展部分(十七至二十四段);主题再现部分(二十五至二十六段)。

十一段是主题呈示。

例 169:琴曲《广陵散》第十一段



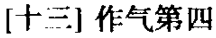
十二段是主题略有变化的反复,加强主题形象。

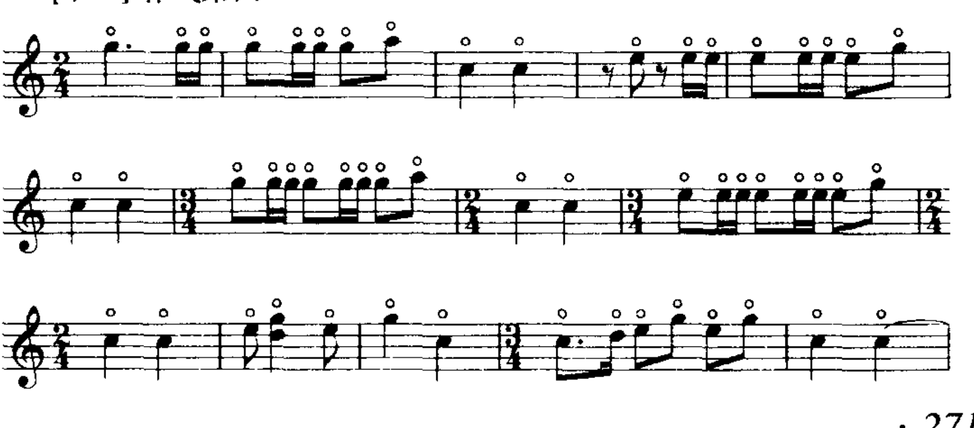
例 170:琴曲《广陵散》第十二段



十三段主题音调根据十一、十二段旋律特点综合变化,在情绪上起到转折的作用。

例 171:琴曲《广陵散》第十三段





十五段是主题略有变化的再现。

整个主题呈示部分多用泛音演奏，情绪舒展，转为平静。

"正声"的发展部分分三个层次进行。第一次转折在十七、十八段。十七段旋律在低音区，以走手奏出缓慢的旋律，该旋律与十四段中出现的新的因素有关，在上四度调性上形成同主音宫、徵调式交替，无论在音区、演奏手法、速度、旋律特征和调式调性上，都与主题呈示部分形成鲜明的对比。旋律有如缅怀沉思，流露有悲愤之情。

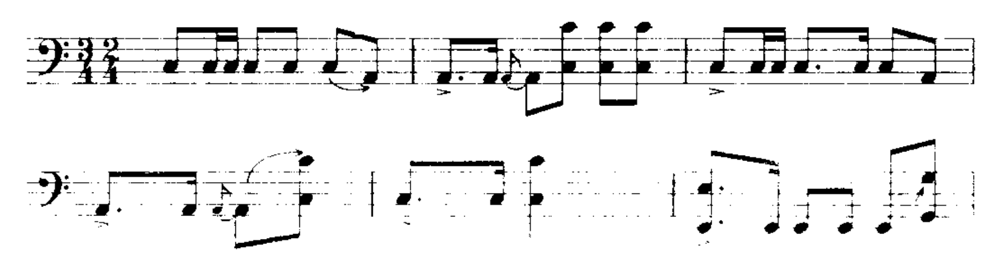
例 172：琴曲《广陵散》第十七段



十八段以泛音、走手滑音旋律交错进行，应用八度和音与节奏的对比，使情绪逐步转为激动。

第二次转折主要在十九段，旋律在主题音调基础上变化发展，右手应用"拨拂滚"的手法，低音刚劲挺拔，节奏铿锵有力，奏出激动人心的音调，情绪激昂，气势夺人。

例 173：琴曲《广陵散》第十九段





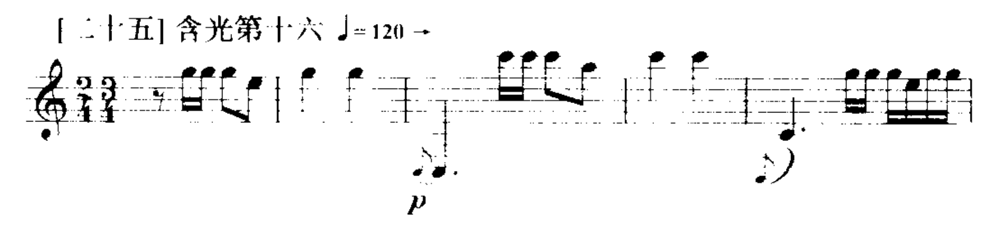
第三次转折以泛音演奏扩充主题音调，在高音区以模进手法和八度跳进表现出激奋的情绪。泛音以后的撮音与走手演奏，气质刚强，与泛音旋律对比，展现出情绪的起伏变化。

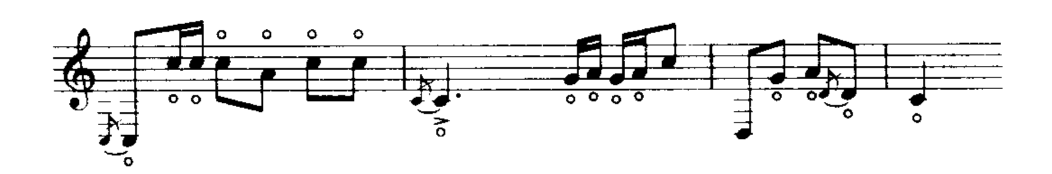
例 174：琴曲《广陵散》第二十二段



“正声”的主题再现部分，在琴的高音区用泛音奏出简化的主题旋律，大跳急促，对比强烈。

例 175：琴曲《广陵散》第二十五段





《旧唐书·音乐志》载:“唯弹琴家犹存楚汉旧声”。《广陵散》的核心段落“正声”结构特点,与汉“相和大曲”的曲式结构布局非常近似,当时的但曲亦多在相和歌中单独演奏,其间相互的密切影响和渊源关系是明显的。

琴曲《广陵散》“正声”部分与“相和大曲”曲式结构布局的比较

《广陵散》“正声”	“相和大曲”一般结构特点
(一) 主部呈示部分:	多段歌词的反复
(二) 展开部分:第一次转折	艳:华丽婉转的抒情部分
第二、三次转折	趋:紧张的快速部分
(三) 主题再现部分,尾	乱:尾部结束的快速段落

从《广陵散》的整体曲式结构布局来看,“小序”、“大序”为“正声”在情绪上作铺垫准备。如“小序”中主题音调在下四度方面出现,在商音、徵音上应用了“大间勾”手法,有如低沉浑浊的号角声。

“大序”部分是以主题音调派生的一个对称旋律,情绪比较稳定。

例 176:琴曲《广陵散》第九段



而“乱声”有如“正声”的继续,主题音调不断在旋律中显现,情绪逐渐平稳后,引入“后序”。

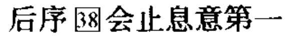
《广陵散》在旋律上总的特点,表现为全曲以核心音调贯穿发展,特别是主体段落部分。旋律进行多用叠句,即嵇康《琴赋》中所

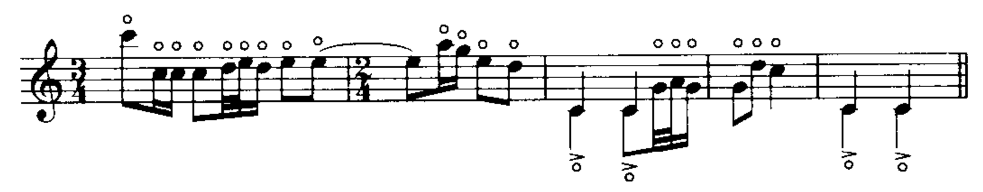
描述的“参谭繁促，复叠攒仄”这类旋律手法和指法特点。如十一、十四、十五、十七、十九、二十一、二十二等段旋律都大量地应用了叠句手法。

演奏上的特点为“声多韵少”，泛音、散音和不加“走手”的按音用得较多，反映了早期古代琴曲旋律的主要特征。

宋楼钥在《攻愧集》中指出“此曲多拨剌声，盖他曲所无者”。《广陵散》用“慢商调”定弦，一、二弦同为宫音，根据这一特点，乐曲的“后序”部分多用“拨剌”指法装饰旋律，有如阵阵鼓声，以此渲染壮烈的场景和愤懑之情。

例 177：琴曲《广陵散》第三十八段





《广陵散》多用拨奏装饰音（琴曲装饰音有按指滑奏和拨奏两种），这也是早期古代琴曲“声多韵少”的一个重要特点。因此，有“声烦广陵散”之古人评议。该曲右手亦保留一些古老指法，如全扶、间勾、长锁等。

《广陵散》以庞大的结构和深刻的哲理性，被誉为“曲之师长”，乐曲包孕的叛逆精神和对崇高情操的讴歌以及“一鼓息万动，再弄泣鬼神”的高度艺术感染力，被世代相传，经管平湖先生之手又复活于社会乐坛，表现出该曲在历史上的强大生命力。

第四节　吴景略演奏的琴曲

吴景略（1907—1987），江苏常熟人。自幼酷爱民族民间音乐，少年时期在本镇曾向精于多种民族乐器演奏的赵剑侯先生学习，掌握了丝竹乐中琵琶、三弦、二胡、笙、箫等乐器的演奏，受到江南

民间音乐的熏陶。古琴演奏上的启蒙教师是天津的王端朴，后经琴友李明德的介绍加入了“今虞琴社”，结识了号称浦东今虞三杰的查阜西、张子谦、彭祉卿和其他琴人，开阔了眼界，琴艺日进。由于不断采纳各家特点，熔于一炉，逐步形成了自己的独特演奏风格。

吴景略演奏的主要特点在于有深厚的江南民间音乐基础，有广采博纳的魄力，有敢于进取的创造精神。他的古琴演奏风格是旋律连贯流畅，华丽多姿，有我国南方音乐特有的抒情、柔美、如歌的特点，而在柔美之中，又往往交错有跌宕起伏、激昂遒劲的神韵，格调新颖，令人神往。演奏上的代表曲目有《渔樵问答》、《忆故人》、《梅花三弄》、《梧叶舞秋风》、《胡笳十八拍》、《潇湘水云》等。

一、《梅花三弄》(选自《琴谱谐声》,1820)

《梅花三弄》又名《梅花引》、《梅花曲》、《玉妃引》，相传为一千五百多年前晋国(265—420)桓伊所作的一首笛曲。乐谱最早见于《神奇秘谱》(1425)，后又见于《西麓堂琴统》(1549)、《藏春坞琴谱》(1602)、《自远堂琴谱》(1802)、《蕉庵琴谱》(1868)等等40多种琴谱。

乐曲以梅花抗严寒、傲风雪的性格来比喻人的品德高尚纯洁，坚贞不阿。“三弄”表示主题变化出现三次，乐曲结构布局：第一段，引子；第二段，主题，一弄；第三段，新的旋律段落(之一)；第四段，主题变奏，二弄；第五段，新的旋律段落(之二)；第六段，主题变奏，三弄；第七、八、九段，新的旋律段落(之三)；第十段，尾。

根据历史记载，古代笛曲亦有“三弄”，即高声弄、下声弄、游弄，但这三弄究竟是什么具体含意，尚无法查证。而琴曲的三弄则是在主题的三次出现中，分别在琴徽的上准(以第四、五徽位为中心)、中准(以第七徽位为中心)、下准(以第九、十徽位为中心)三个部位演奏，其变化特点与古代笛曲三弄手法可能有渊源关系。

《梅花三弄》全曲以具有性格对比的两种类型的旋律来刻画主题意境。一个是明亮、跳动的泛音旋律，它以五声音阶为基础，突出宫、徵二音，配合五度、四度、八度的跳进，使旋律格外活泼清新，给

人以舒适恬淡之意。

例178：琴曲《梅花三弄》第二段片段



另一个是多以走手技法演奏为特点的连贯的抒情性旋律，第一次出现时，在琴的低音部位用单音演奏，间插以坚实有力的散音(空弦)，使旋律富于刚毅挺拔的个性。

例179：琴曲《梅花三弄》第三段片段



这两种类型的旋律在三次出现中，都获得不同程度的变化，使

音乐展开。

二弄出现在中准,泛音旋律在低八度音区上演奏。

第五段整个旋律的音区比第三段高,结构亦大为扩展,旋律在走手基础上加用了滚拂和撮奏,节奏亦较活泼,使乐曲获得第一次展开。

例 180:琴曲《梅花三弄》第五段片段



三弄出现在下准,虽然下准与上准泛音的音高一样,但旋律中安排了较多的八度跳进,结束处又应用了加花手法,情绪较为展开。第七、八、九三个段落以快速急促的旋律,两个八度内的跌宕跳进,勾画出激奋人心的情景,使音乐达到高潮。

例 181:琴曲《梅花三弄》第七段片段





《梅花三弄》的旋律特点，是以乐器不同部位的音域性能进行变奏而形成的，并应用按、泛、散手法突出刻画了两种对比性主题，具有古老朴实的风格和手法特点。

二、《潇湘水云》(选自《五知斋琴谱》，1722)

南宋著名琴家郭沔作品。乐谱最早见于《神奇秘谱》(1425)，后又见于《琴谱正传》(1546)、《西麓堂琴统》(1549)、《大还阁琴谱》(1673)、《澄鉴堂琴谱》(1686)、《天闻阁琴谱》(1876)、《枯木禅琴谱》(1893)等 40 多种琴谱。

南宋时期，由于金兵南下，汴京丧失，朝廷腐败，偏安江南。作者满怀愤慨、忧郁之情，面对翻滚的潇、湘二水会合处，眺望故国九嶷而不可得，触景生情，谱写了这首千古不朽的著名琴曲。

《潇湘水云》的乐谱记载在 15 世纪初为十段(见《神奇秘谱》)；17 世纪时发展为十二段(见《大还阁琴谱》)；到了 18 世纪，该曲已扩展为十八段(见《五知斋琴谱》)，反映了历史上无数古琴演奏家在该曲的传播、发展中所作的创造和贡献。

全曲有十八个小段，其结构除引子、尾声外，可划分为四个大的部分。〔引子〕散板起(一段)；〔Ⅰ〕主题的呈示部分，慢板(二、三、四段)；〔Ⅱ〕主题的巩固和初步展开，中板(五至八段)；〔Ⅲ〕全曲展开部分，快板(九至十四段)；〔Ⅳ〕主题的综合、变化再现，全曲收束部分，快板(十五至十七段)；〔尾声〕(十八段、尾段)。这四个部分的开始都以第一主题的音调出现为标志，构成起、承、转、合的结构

布局。

《潇湘水云》在写作手法上的特点是以两个对比性的主题及其音调的展开贯穿全曲。

第一主题的性格特征，在引子部分得到充分的显示。

例 182：琴曲《潇湘水云》第一段



引子部分全部采用清亮的、跳动幅度较大、移位自由的泛音演奏。

第一部分：主题呈示部分，将贯穿全曲的两个主题分别展现。

第一主题在引子核心音调基础上构成完整的旋律。曲调严整、格调苍劲，气势稳健，由于突出应用“走手”演奏特点，与引子部分形成鲜明对照。旋律的开始，是以有力的大三度级进配合坚实的八度和音与延绵不断的游动旋律融合交织，使人感受到忧愤满怀，激情回萦。

例 183：琴曲《潇湘水云》第一段第一主题





第二主题乐思呈述时较为内在、平静，继之以节奏强烈的四、五度跳进音调。在主题的重复中，旋律跌宕起伏，流动变幻，经过一段自由的伸展，在古琴的低音区出现了象征行云流水的特性音调。

例 184：琴曲《潇湘水云》第三段第二主题



云水声的音调是根据第二主题开始时的小三度旋律特点延伸构成，在两个主题反复展开后都得到显现、呼应。特别是在第四段得到充分体现，快速而急促的“往来吟”手法表现出云水交接、波澜滚滚的磅礴气势。

例 185:《潇湘水云》第四段片段(云水声)



第二部分:主题的巩固和初步展开。

例 186:琴曲《潇湘水云》第五段片段



曲调比原主题流动，在旋律的跳进和走手方面都比原主题更进一步发展,使原主题坚定的意念和肃穆的情绪在此激化,展现出不能平静的心绪和激愤之情。

第三部分:全曲展开部分。

利用古琴善于跳动的旋律进行特点和按、泛、散演奏的对比变

化，构成大规模的展开，旋律波浪起伏，节奏铿锵，情绪炽烈，慷慨激昂，表现出急切的思绪和倾诉。展开的手法特点：主要由第一主题核心音调的自由变化与第二主题段落中节奏强烈的四、五度跳进音调的自由变化构成。第一主题的核心音调在第二部分发展基础上，增多滚拂，加宽跳进幅度，并以二声部的旋律进行，为乐曲增添了厚度和激奋感，以较大的气势揭开了展开性部分。

例 187：琴曲《潇湘水云》第九段片段



在十至十二段中，四、五度音程跳进得到充分显示，与第一主题核心音调交替出现。特别在十一、十二两段，核心音调应用接续不断的走手演奏后紧接有力的低音跳进音程，使情绪达到激奋的顶点。

十三、十四段是展开部分的结束段落。

第四部分：全曲收束部分。

第一主题简化再现，节奏多用切分，旋律不停地八度往返跳动，增添疑虑、渺茫之情。

例 188:琴曲《潇湘水云》第十五段片段



在十六段活泼快速的泛音过渡后，十七段中把两个主题的音调不断显现,使乐曲情绪逐步平稳下来。

《潇湘水云》使用核心音调的贯穿发展,构成了乐曲主要的旋律进行特点。

核心音调展开的主要手法:

第一主题的核心音调及其变体在一、二、五、六、九、十一、十二、十五、十七等段落中出现,先后变化十几次之多,其展开手法主要有:模进,突出地表现在第一段;应用按、泛、散演奏手法的对比,如一、二段,十一、十二段;应用不同音区音色、音量对比,如一、二、十一段;改变其节奏,如十二、十五段;改变纵向音程关系,如一、五、九段;复声部效果,如十、十一、十二段、在高潮段落中应用;改变演奏速度,将过去全曲慢板的处理,经吴景略加工后,变为散→慢→中→快→散的进行,丰富了乐曲的变化,加深了乐曲的表现意境。

第五节　古琴演奏技法的特点

古琴常用的演奏技法有一百多种，根据各种技法触弦发音的特点,传统将其称呼为按音、泛音、散音三种基本类型。散音即由右手弹奏空弦所发的音;泛音即由右手弹奏、左手在弦长的一定比例上虚按而奏出“基音”以外的其他“谐音”;按音是通过右手弹奏、左手按弦而发出的实音。

一、散音

散音可分单散音、复散音、连续散音三种。

单散音多由擘、托、抹、挑、勾、剔、打、摘等手法弹奏空弦而得一音。单散音发音坚实有力、低沉浑厚，常用于乐曲的引子部分，如琴曲《梅花三弄》、《风雷引》等。

例 189：琴曲《梅花三弄》第一段



复散音多由抹勾、叠涓、抹挑、勾剔、历、撮、拨、剌、打圆等手法弹奏空弦而得二音（有先后出现与同时出现二种）。效果比单散音强烈，与按音、泛音结合更具有对比的特点，有加强和改变旋律节拍的作用，往往也是乐曲高潮时常用技法之一。如琴曲《高山》、《流水》、《广陵散》等。

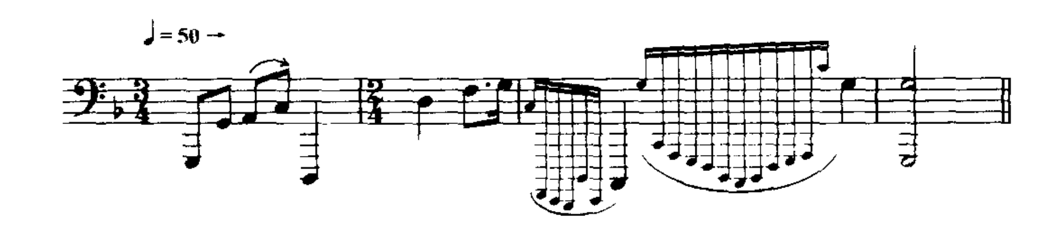
例 190：琴曲《高山》第四段片段



连续散音多由滚、拂、背锁、短锁、长锁、轮等手法弹奏空弦而得，发音多在三音以上，多用于加强情绪、渲染气氛，是乐曲高潮时

常用手法之一，如琴曲《流水》、《水仙操》等。

例 191：琴曲《水仙操》第三段片段



二、泛音

古琴上共可奏出 91 个泛音，清脆透明的泛音旋律多用于琴曲的开首和结束部位。如以泛音作引子和结尾的乐曲有《潇湘水云》、《平沙落雁》、《墨子悲丝》、《梧叶舞秋风》、《鸥鹭忘机》等；用泛音作引子的乐曲有《捣衣》、《玉楼春晓》等；用泛音作结尾的乐曲有《高山》、《流水》、《梅花三弄》、《清夜吟》、《风雷引》、《胡笳十八拍》、《秋塞吟》、《渔歌》、《渔樵问答》、《醉渔唱晚》等。

以泛音旋律作乐曲引子：

例 192：琴曲《平沙落雁》引子



以泛音旋律作乐曲结尾：

例 193：琴曲《醉渔唱晚》尾声



例 194：琴曲《渔樵问答》尾声



例 195：琴曲《流水》尾声

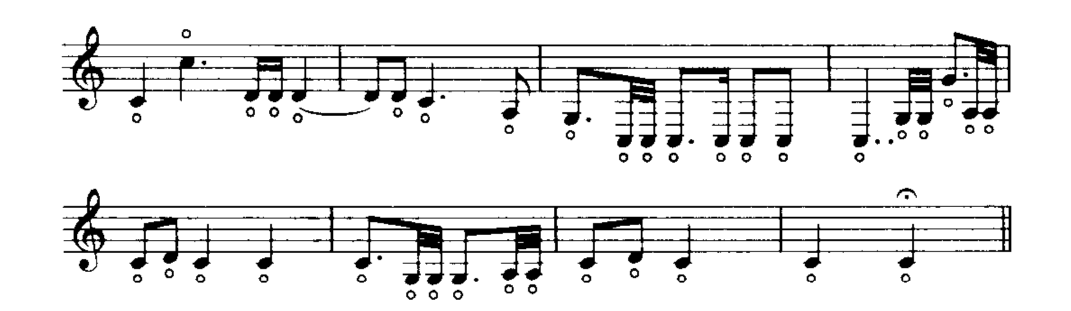


泛音旋律与按音、散音旋律在对比应用上变化丰富，常见的有三种情况。

其一，段落对比。以泛音为主题旋律部分或作为过渡性的独立段落，与前后按、散旋律段落的对比，这种对比比较完整、鲜明、稳定，对比性是整体性的。如《梅花三弄》泛音旋律段落三次穿插出现，《广陵散》"乱声"中的泛音旋律段落等。

例 196：琴曲《广陵散》第二十九段





例 197：琴曲《潇湘水云》泛音旋律片段



其二，乐句对比。以泛音旋律组织成的乐句、乐逗与前后按，散旋律组成的乐句、乐逗的对比。不同色彩的相互变换较段落对比频繁、灵活，对比色彩亦较丰富和强烈。

例 198：琴曲《关山月》片段





例 199：琴曲《广陵散》第二十七段片段

其三，装饰性对比。泛音旋律自由地穿插于按、散旋律之中或结尾，对旋律起装饰、美化以及色彩变化意义。

例 200:琴曲《潇湘水云》第十段片段



三、按音

按音是古琴演奏技法中最有特点的部分。古老的琴曲左手按音走手较少,其旋律以“声多韵少”为特点,但大型琴曲右手技巧非常艰难繁促,如《广陵散》等乐曲。

明、清以来古琴演奏艺术又有了新的发展,左手的技巧增加很多。以《五知斋琴谱》为代表,如按音走手的应用极为细腻多变,其旋律以“声少韵多”为特点。这一特点的形成可能与明、清盛行的舒缓流丽、转音若丝的“水磨腔”及其他民间戏曲声腔不无关系。古琴左手按音的各种技法到了清初已经成熟。

按音有单按音、复按音、游移按音三种。

单按音多以右手的劈、托、抹、挑、勾、剔、打、摘等技法配合左手按弦取得一实音。其意义、特点与单散音基本相同,但音色变化幅度大,同一音在不同音位上演奏,可获得不同的韵味。特别是左手的吟、猱指法的应用,变化多样,仅吟就有长吟、淌吟、定吟、绰吟、注吟、细吟、游吟、荡吟、急吟、缓吟等近 20 种。猱亦有略猱、撞

猱、迎猱等十多种，表现极为细腻。

复按音由同时按二弦或一按一散而得之，亦可同时发声或先后发声，多由叠涓、抹挑、勾剔、撮、反撮、拨、剌、半轮、如一、双弹、打圆、掐起、爪起、带起、同声等手法演奏而得。力度与效果比单按音强烈，有加强和改变旋律节拍的作用。往往也是达到高潮时的常用技法之一。

例 201：琴曲《平沙落雁》第四段片段



游移按音，即右手弹弦发一音后，通过左手的虚实游移走动，又可得数旋律音。该指法在明、清以来的琴曲中得到高度发展，它的微妙变化和虚实游移的多种组合，为古琴旋律变化发掘了无穷的艺术境地。游移按音大体上可粗分为实按游移按音和虚实结合游移按音两种。

其一，实按游移按音。应用最多的为走音，另外，多由上、下、淌、唤、往来等手法演奏而得。这种按音，构成琴曲旋律最突出的特点和性格。（参见《梅花三弄》、《潇湘水云》等谱例）。

其二，虚实结合游移按音。多由先实后虚的撞（包括小撞、虚撞、双撞等）、先虚后实的逗以及虚实结合的分开、进复、退复、应合等手法演奏而得。

例 202：琴曲《流水》第一段片段



例 203：琴曲《渔樵问答》第三段片段



例 204：琴曲《醉渔唱晚》第一段片段





例 205：琴曲《潇湘水云》第十七段片段



古琴旋律，除一般器乐旋律所表现的特点外，其个性主要表现在不同一般乐器的演奏技法方面。它依据本身的乐器性能和技法特点来安排乐曲的呈示、对比、展开。其突出的特点表现在两个方面，一是按、泛、散的对比，在呈示或过渡性段落中，往往以单一的技法组成（单纯用按音、泛音或散音），形成段落之间较平稳的对比；在展开性段落中，则往往以按、泛、散的综合应用使乐曲达到高潮。另一特点是琴曲按音本身变化丰富，为古琴旋律韵味涂抹了浓烈的色彩，其虚、实游移的千变万化形成琴曲旋律自成一体的独特风格。

注　　释

①《诗经·小雅·甫田》："琴瑟击鼓，以御田祖，以祈甘雨，以介我稷黍，以谷我士女。"

《诗经·周南·关雎》："参差荇菜，左右采之。窈窕淑女，琴瑟友之。"

②《尚书》："舜弹五弦之琴，歌南国之诗，而天下治。"

《礼记·乐记》"昔者，舜作五弦之琴，以歌南风。"

③ 汉·应劭《风俗通》:“七弦者,法七星也。大弦为君,小弦为臣,文王、武王加二弦,以合君臣之恩。”

④ 东汉·蔡邕《琴操》:“古琴曲有歌诗五曲;一曰鹿鸣,二曰伐檀,三曰驺虞,四曰鹊巢,五曰白驹。又有一十二操;一曰将归操,二曰猗兰操,三曰龟山操,四曰越裳操,五曰拘幽操,六曰岐山操,七曰履霜操,八曰雉朝飞操,九曰别鹤操,十曰残形操,十一曰水仙操,十二曰怀陵操。又有九引:一曰列女引,二曰伯姬引,三曰贞女引,四曰思归引,五曰辟历引,六曰走马引,七曰箜篌引,八曰琴引,九曰楚引。又有河间杂歌二十一章。”

⑤《列子·汤问》:“伯牙善鼓琴,子期善听。伯牙鼓琴,志在高山,子期曰:‘善哉!峨峨兮若泰山。志在流水,子期曰:‘善哉!洋洋兮若江河’。伯牙所念,子期必得之。”

⑥ 唐·白居易《邓鲂·张彻落第诗》:“古琴无俗韵,奏罢无人听。寒松无妖花,枝下无行人。”

《白氏长庆集·五弦弹》:“人情重今多贱古,古琴有弦人不抚。”

唐·刘长卿《刘隋州记·听弹琴诗》:“古调虽自爱,今人多不弹。”

⑦ 参见查阜西(执笔),许健、王迪《1956年古琴采访工作报告》,载于《民族音乐研究论文集》第三集,1958年3月。

⑧《诗经·郑风·女曰鸡鸣》:“琴瑟在御,莫不静好。”

《诗经·鄘风·定之方中》:“权之榛栗,椅桐梓漆,爰伐琴瑟。”

《礼记·乐记》:“丝声哀,哀以立廉,廉以立志。君子听琴瑟之声则思志义之臣。”

《荀子·乐论》:“君子以钟鼓道志,以琴瑟乐心。”

《庄子·让王篇》:“鼓琴足以自娱。”

⑨ 这段文字载于《琴学丛书·琴谱》,清宣统二年(1910)刻本,杨宗稷《流水例言》转引。

⑩ 乐谱见《古琴曲集》第一集,中国艺术研究院音乐研究所、北京古琴研究会编,人民音乐出版社1982年版。

下篇 合奏音乐的主要类别与艺术特征

我国民间器乐合奏历史源远流长,分布很广,类别繁多。民间器乐合奏分类的方法可以是多样的,本文依据各地方民间器乐合奏乐队编制和演奏上的特点,将我国民间器乐合奏形式划分为五个类别,分别是弦索乐类、丝竹乐类、鼓吹乐类、吹打乐类、锣鼓乐类[1]。各类别中的乐种名称基本上保留传统习称或20世纪50年代以来专业音乐工作者的统称。

第六章 弦索乐类乐种

弦索乐:全部(或主要)用弦乐器演奏的民间器乐合奏形式。一般仅用三、四件富有地方特点的弦乐器演奏。如弦索十三套:所用主要乐器为胡琴、琵琶、筝、三弦;河南大调曲子板头曲:所用主要乐器为三弦、琵琶、筝、二胡;潮州细乐:所用主要乐器为二弦、筝、琵琶;广东客家清乐:所用主要乐器为头弦、筝等。

弦索乐类主要乐种介绍。

第一节 弦索十三套

一、概述

弦索十三套是指《弦索备考》中的十三部套曲。清蒙古族明谊

(荣斋)汇编。嘉庆甲戌(1814)年抄本之译谱[②]。这13首套曲的名称与结构框架如下:

1.《十六板》,16段,有短小引子。全曲有乐队合奏的彙谱及4件乐器的分谱。

2.《琴音板》,10段(附琵琶部分:尾声、木兰花、节煞)。

3.《清音串》,4段,另有尾声(附《岔串》、《竹子》分谱)。

4.《平韵串》,3段。

5.《月儿高》,7段,由第2段起各段标有曲牌名,依次为【桂枝香】、【解三酲】、【玉抱肚】、【金络索】、【画眉序】、【红绣鞋】。

6.《琴音月儿高》,7段,分段曲牌名同《月儿高》。

7.《普庵咒》,18段,分段曲牌名与标题为【垂丝钓】、【佛头】、【普庵咒】起段,

头回、头回一转、头回二转、头回三转,

二回、二回一转、二回二转、二回三转,

三回、三回一转、三回二转、三回三转,

结段、【金字经】、【五声佛】(附13段中的东城指法)。

8.《海青》,19段,第13段标记"撒围",第14段标记"三回做鹅鸣",第19段标记为"大煞尾"。

9.《阳关三叠》,6段,另有尾声。

10.《青松夜游》,7段(第7段为尾声)。

11.《舞名马》,5段,第5段标记为【定鼎儿】。

12.《合欢令》(原始谱与筝谱),不分段。

13.《将军令》(原始谱与筝谱),由引、身、出鼓3段组成(3段后可接【翻天鹞】、【金蝉傍】2曲作尾)。

弦索十三套在清代盛行于北京民间,在上层社会亦广泛流传。关于这些套曲的来源,《琴音板》注曰:"琴音,一名变音。本朝王隆彰变原曲,法琴音而作。"[③]《琴音月儿高》注曰:"亦王隆彰作。"指王隆彰借鉴了古琴的演奏技法对"古曲"所进行的加工和改编。其中《普庵咒》、《海青》、《月儿高》等乐曲,与同期在南北各地传承的

琴曲、琵琶曲有着明显的同曲异形关系。

13 首套曲所用乐器,据《弦索备考》载,除《合欢令》、《将军令》两曲只有筝的分谱外,其余 11 套均用琵琶、弦子(三弦)、筝、胡琴(可能指四胡)4 件乐器演奏。此外,有些乐曲加用了箫、笛、笙 3 件吹奏乐器与 1 件擦弦乐器提琴,但这些乐器均注明“非弦索正宗”,是可有可无的。在有些分谱的曲名之下,特别注明有“不宜吹”、“万不宜吹”字样,指明了这些“非弦索正宗”的乐器在某些曲谱中是万不可使用的。虽然《合欢令》与《将军令》两曲只有筝谱,但在《合欢令》曲名标题下,编者注明了“诸器皆可用”,说明该曲并不仅专用于筝的演奏。

《弦索十三套》各曲的宫调与各件乐器调名、弦法的关系

曲　名	宫调	各件乐器的调名与弦法			
		胡琴	琵琶	三弦	筝
十六板	宫=D	小工调 $d^{1}—a^{1}$	正调 A d e a	正调 A B $^{\sharp}f$	① ABde $^{\sharp}$fabd^{1} e^{1} $^{\sharp}f^{1}$ a^{1} b^{1} d^{2} e^{3}
琴音板	宫=C	尺字调 $d^{1}—a^{1}$	A d e a	A B $^{\sharp}f$	④ Acdegac^{1} d^{1} e^{1} g^{1} a^{1} c^{2} d^{2} e^{3}
清音串	宫=A	$e^{1}—a^{1}$	变调 A B e a	A $^{\sharp}c$ $^{\sharp}f$	②AB $^{\sharp}c$ e $^{\sharp}f$ a b $^{\sharp}c^{1}$ e^{1} $^{\sharp}f^{1}$ a^{1} b^{1} $^{\sharp}c^{2}$ e^{2}
平韵串	宫=A	$E^{2}—a^{2}$	A B e a	平调 E A e	②
月儿高	宫=C	尺字调 $a—e^{1}$ (或$C^{1}—g^{1}$)	A d e a	E A e	④

续表

曲　名	宫调	各件乐器的调名与弦法			
		胡琴	琵琶	三弦	筝
琴音月儿高	宫=C	尺字调 a—e^1	A d e a	E A e	④
普庵咒	宫=C	正宫调 d^1—a^1	G d e a	越调 G d g	③ Abdegabd^1 e^1 g^1 a^1 b^1 d^2 e^2
海青	宫=D	小工调 d^1—a^1	A B e a	E A e	②
阳关三叠	宫=D	小工调 d^1—a^1	A d e a	E A e	①
松青夜游	宫=C	尺字调 a—e^1	A d e a	E A e	④
舞名马	宫=D	小工调 d^1—a^1	(1-3 段) F G e a	E A e	②
合欢令	宫=G	正宫调 d^1—a^1	A d e a (AB d g)	G d g	③
将军令	宫=G	正宫调 d^1—a^1	A d e a	G d g	③

二、作品选介:《合欢令》

荣斋所传《弦索备考》整理于 1814 年,各首套曲形成于何时是一个待考的问题，书中仅言此乐谱为“今之古谱”。其中合乐的四件主要乐器之一的琵琶，是从弦索中吸取营养发展自身独立性最突出的一个实例,清中叶以后江南各派琵琶乐谱中之套曲,其中一部分如《将军令》、《月儿高》、《普庵咒》、《海青》等,均与北方弦索套

曲有着明显的血缘关系。从出版的时间来看，北方弦索与南派琵琶是存在于同一时期的，但从作品分析来看，无疑北方弦索更原始，更完整、更古朴，是其母体。而南派琵琶的这些曲目在技法上，曲式结构上以及整体艺术性的加工方面，是在母体基础上的一个发展和衍变，属子体层次。弦索中的筝曲，仅江浙王巽之先生手传过《将军令》、《合欢令》、《月儿高》、《海青》等弦索筝谱，但在套曲的结构上删减变化较大，而且在演奏上已更趋向于个人或地方色彩。至于胡琴，除传有《六板》的变体外，未见其他曲目。关于三弦，20 世纪 50 年代，传有溥雪斋的《合欢令》、王宪臣的《海青》等乐曲。以上衍变发展，可以看出《弦索备考》中之套曲，是在同一历史时期以多种演奏形式活跃于社会音乐生活的。

《合欢令》即是“开手”乐曲，也是乐友聚会或喜庆节日时演奏的必不可少的一首乐曲。

据《弦索备考》记载，演奏《合欢令》时各乐器定弦。

胡琴：d^1—a^1（正宫调）；

琵琶：A d e a(正调)或 A B d g(变调)；

三弦：G d g（越调，宫=G）。

但在历史传承与实际演奏中，《合欢令》的三弦定弦法为 A B #f(正调，宫=D)。这一点不能不引起我们的思考，《弦索备考》中 13 首套曲的三弦定弦法主要有正调、平调、越调三种。其中正调定弦法乐曲 4 首(含《合欢令》、《将军令》)，平调定弦法乐曲 7 首，越调定弦法乐曲 1 首，变调定弦法乐曲 1 首。一般地来讲，所谓正调定弦法意味着该乐种大量曲目中运用得最多的主调。实际上在 19 世纪初叶 13 首套曲被记录的时候，平调定弦法有 7 首乐曲，这可能正是 19 世纪初弦索套曲传承时三弦定弦法的正调。而越调乐曲在《弦索备考》中虽然只有一曲，但这种定弦法正是 20 世纪以来广泛运用于我国戏曲音乐、说唱音乐伴奏以及管弦乐合奏时的三弦正调定弦法。从《合欢令》三弦定弦法的变异，可知《弦索备考》中三弦定弦法所用之正调当在《弦索备考》乐谱抄本以前。

《合欢令》全曲包括序部、身部两个部分。

其曲式结构框架：

A	B	C	B^1	D	B^2	C
序	身(一)	合尾	身(二)	出鼓	身(三)	合尾

例206：弦索十三套《合欢令》身部旋律片段



该曲除序部外,实际上是〔合欢令〕曲牌的两次变奏,每次变奏间插有“合尾”或“出鼓”,形成“三身”的曲式结构特点。乐曲情绪欢快活泼,是13首套曲中演奏得最广泛的一首乐曲。

第二节　河南大调曲子板头曲

一、概述

河南大调曲子原称“鼓子曲”,形成于15世纪中叶。它以流行于汴梁(今开封市)的南北小曲为基础,以后又逐渐吸收了雍正(1723—1735在位)、乾隆(1736—1795在位)年间在北方流行的“岔曲”,并融合了中州音乐语言特点,而形成一个独立地方曲种。明·沈德符万历《野获编》卷25,词曲类“时尚小令”条载:“元人小令,行于燕、赵后,浸淫日盛,自宣、正(即宣德、正统,1426—1449)至成、弘(即成化、弘治,1465—1505)后,中原又兴琐南技、傍妆台、山坡羊之属。李崆峒先生初自庆阳徙居汴梁,闻之,以为可继国风之后。何大复继至,亦酷爱之。”[4]可见明弘治后,汴梁便成了小曲传唱的中心。“时尚小令”条又载:“自兹以后,又有耍孩儿、驻云飞、醉太平诸曲,……嘉、隆(即嘉靖、隆庆,1522—1572)间,乃兴闹五更、寄生草、罗江怨、哭皇天、干荷叶、粉红莲、桐城歌、银纽丝之属。自两淮以至江南,渐与词曲相远,……又有打枣竿、挂枝儿二曲,其腔调约略相似,则不问南北,不问男女良贱,人人习之,亦人人喜听之,以至刊布成帙,举世传诵,沁人心腑。”[5]此段记载非常生动地记述了在民间传唱时尚小曲的盛况。其中不少乐曲仍传承至今。明代可考的小曲总计有34种,现今遗存于鼓子曲里有12种,属于汴梁小曲或北方小曲的有《山坡羊》、《耍孩儿》、《闹五更》、《寄生草》、《罗江怨》、《哭皇天》、《桐城歌》、《银纽丝》、《打枣竿》9种。傅惜华在《乾隆时代之时调小曲》一文里,仅就乾隆年间四种刻本《万花小曲》、《西调黄鹂调集钞》、《霓裳读谱》、《丝弦小曲》里所收

小曲种类统计，南北小曲及西调共44种，其中见于鼓子曲的有21种，它们是《西调》(背工、西纽丝等)、《寄生草》、《岔曲》(包括起字调)、《劈破玉》、《剪锭花》、《打枣杆》、《边关》、《罗江怨》、《叠落金钱》、《刮地风》、《哭皇天》、《一串铃》、《银纽丝》、《玉娥郎》、《码头》、《倒搬桨》、《吹腔》、《莲花落》、《呀呀哟》、《桐城歌》、《金纽丝》。以上资料，可以从一个侧面了解到历史上汴梁小曲与鼓子曲的关系。鼓子曲源于明、清两代的北方小曲，又因鼓子曲发源地是开封，因此，它的主要成分当是汴梁小曲。

清末，流传在农村的鼓子曲的表演形式与内涵开始有了变化，由原来以叙事体为主、代言体为辅的说唱形式，向着以代言体为主、叙事体为辅的戏曲形式演变，逐渐有了和尚、老旦、小生、姑娘(小旦)四种角色，开始演唱戏文本事。这种表演形式的变化，深受群众喜爱，喜剧化了的鼓子曲便被称为“小调曲子”，而把保持原来艺术特点的鼓子曲称为“大调曲子”。

大调曲子传统演唱形式，大多为一人唱众人和；另外，亦有二人对唱的形式。主唱者执手板，其他演唱者执一、二件乐器自弹自唱，所用乐器主要是筝、三弦、琵琶3件，其中三弦是惟一一件不可缺少的乐器。这种伴奏形式，是明中叶以来在河南、山东、安徽流传的“弦索”之遗存。大调曲子在演唱前往往要演奏几首器乐曲，以后这部分乐曲逐渐发展为独立于唱腔之外的器乐曲，俗称“板头曲”。

河南大调曲子板头曲流传地域很广，尤以遂平、南阳、开封、泌阳、邓县、许昌、周家口、禹县等地更为盛行。所用乐器主要是弦乐器，而以弹弦乐器最有特色。弹弦乐器有三弦、琵琶、筝、月琴、扬琴；擦弦乐器有二胡(俗称二嗡)、软弓京胡、坠胡(曲胡)。管乐器基本上不用，有时仅用箫。打击乐器有牙子板、八角鼓、月鼓、茶盅、龟壳等。其中主要的4件乐器是三弦、琵琶、筝、二胡。

河南大调曲子板头曲所用三弦多为中鼓三弦，很少用大三弦和小三弦。常用调是F调和G调，定弦为：G d g 或 F c f 。

河南大调曲子板头曲的曲式结构，均为六十八板体乐曲。追溯

六十八板体乐曲的源头,目前所知最早的著作,即清乾隆二十七年(公元1762年)一素子《琵琶谱》抄本。该谱在《八板名源》中写道:"……讵知古人制作之初,有谱必有板,一谱合定六十八板,而六十八板中分为八节,节者段也,即落头句也。一段之下从字起板,故云八板。八板者,诸谱之祖,字谱之门,谱典虽多,离其祖者,终成杂乱;指法虽巧,失其门者,必欠尺绳。余于此缉,每谱之中必依八板分断八"〇",一"〇"则一节令,令后之学谱者,得查其误,或对弹之下,必入八板。数句或一段令人之追我者,识寻其路由。是而弹,弹而熟,熟而通,通而变,变而化,化而分,分而合,庶不负予三辑之诚,亦不负古人制作之心也。"以上文字记载可以证实早在二百多年以前,六十八板体曲式结构已成为创作上的一种固定结构模式应用于民间,并且在要求上已经相当规范、严格。关于六十八板体的各种变体要求,见于该乐谱《援琴三辩》中的记述:"……盖琴者贵在音,音出自法,法属谱,谱重板,一谱六十八板,八谱合成五百四十四板。清谱弹完行紧谱而收至五十六板,由五十六板而催至三十四,由三十四练至一十七,此谱板之尽头处也。"在《八谱名谱》中,又详细谈到由8首六十八板乐曲组成《八谱》时的艺术特点:"《八谱》之源自八板,从中变化生妙,当连者断,当断者连。连不失其断,断不失其连。当轮者点,当点者轮。轮不误其点,点不误其轮。轮轮点点,断断连连,音虽异而板则同,字虽离而韵则合。相对之下,八谱八样,八名八序,有缓有紧,有淡有浓,有奇有古,有浊有清,五音翻覆,句无雷同,此本调正音之《八谱》也。今则出调人泛,灵巧轻清遵道由户变故生新,依八板化《八谱》,猗欤休哉。"该乐谱中记有《古调八操》一曲,即由8首六十八板体乐曲联缀而成。

根据一素子《琵琶谱》抄本所述,可以归结为:1.六十八板体乐曲由8节(即8个乐句)组成,具有一定的固定程式,是各谱衍变发展的基础;2.由8首六十八板体乐曲组成的套曲叫《八谱》,《八谱》中各曲在演奏手法、情绪意境等方面具有一定的对比;3.六十八板体乐曲减缩变奏时,其板数可由六十八板减缩至五十六板(少十二

板),进而减缩为三十四板(六十八板的一半),最简练时可到十七板(三十四板的一半)。

板头曲分两类。一为慢板板头曲,均为一板一眼;一为快板板头曲,有板无眼。慢板板头曲代表性曲目有:《打雁》、《闺中怨》、《落院》、《高山流水》、《陈杏元和番》、《汉宫秋月》、《上楼》、《下楼》、《平沙落雁》、《昭君怨》等;快板板头曲代表性曲目有《哭周瑜》、《征西》、《书韵》、《花八板》、《銮铃》、《卸甲》等。主要的演奏家有南阳的曹东扶,泌阳的王省吾,遂平的梁在平、曹正,许昌的任清芝等。

二、作品选介:《高山流水》

河南大调曲子板头曲虽然是独立的器乐曲,但从某种意义上来讲,它仍然是依附于大调曲子的演唱而演奏的乐曲。它既可在开场前独立演奏一曲,用来调弦试唱,又可在唱了几个曲词之后,独立弹奏一曲,变换一下曲子场的气氛。板头曲中有一部分专门用来作为演唱前的前奏曲,它是整个一套曲子(段子)中的一个音乐段落。如《开手板》、《鼓子闹台》、《高山流水》。《开手板》是流行于开封市的鼓子套曲的前奏曲;《鼓子闹台》是南阳一带的鼓子套曲的前奏曲;《高山流水》多在演唱大牌子时作为前奏,有时只用《高山流水》的前十六板(第1小段)作为前奏。

《高山流水》与山东筝曲、江浙筝曲、琴曲的《高山流水》属同名异曲。除合奏外,亦经常用于琵琶和古筝的独奏。《高山流水》是南阳板头曲的慢板名曲,常作为《劈破王》、《满江红》、《码头》、《垛子》等大牌子唱曲的前奏曲,此外,也是曲友聚会时,经常演奏的一首乐曲。

《高山流水》旋律来自民间乐曲《老六板》,但目前的演奏由于旋律的变化,已衍变为87小节。原节拍是一板一眼,琵琶演奏的《高山流水》已衍变为一板三眼。

例 207：河南大调曲子板头曲《高山流水》第 1、2 句旋律（琵琶演奏谱）

曹东扶演奏

林石城整理



《高山流水》的曲式结构布局：

第 1 句	a	8 小节	落音：商
第 2 句	a¹	8 小节	徵
第 3 句	b	8 小节	商

第4句	c	8小节	徵
第5句（素材来自a、c）		8小节	商
第6句	d	8+4小节	商→宫
第7句	e	8小节	宫
第8句	a	8小节	宫
第9句	a	8小节	商
第10句	a^1	8小节	徵
尾		3小节	徵

1–4句为乐曲呈示部分，商、徵乐句落音形成段落间的呼应；

5–8句为乐曲的发展部分，乐句结束时从商音落宫音；

9–10句为乐曲再现部分，恢复呈示部分的旋律与商、徵乐句落音关系。

最后3小节结尾使乐曲平稳地结束在徵调式上。

注　释

① 1988年笔者还提出了以乐种主奏乐器为特征的分类方法，将众多乐种划分为鼓笛系乐种、笙管系乐种、琵琶系乐种、丝竹系乐种、锣鼓系乐种等。见《乐种学》，北京华乐出版社，1999年版。

② 清荣斋传谱，曹安和、文彦译谱，杨荫浏校订：《弦索十三套》第1集，北京音乐出版社1955年版。

曹安和、简其华译谱：《弦索十三套》第2集、第3集，北京音乐出版社1962年版。

③ 清荣斋传谱，曹安和、文彦译谱，杨荫浏校订：《弦索十三套》第1集，北京音乐出版社1955年版，P.6。

④ 明·沈德符：万历《野获编》卷25，北京中华书局1959年版，P.697。

李梦阳，号崆峒，公元1472—1529年。

何景明，号大复，公元1506—1521年。

⑤ 明·沈德符：万历《野获编》卷25，北京中华书局1959年版，P.647。

第七章　丝竹乐类乐种

"丝"、"竹"二字名称最早见于《周礼·春官》[1]，属八音，系指乐器的类别。汉代，已有丝、竹为声乐作伴奏的历史记载[2]，魏晋南北朝时期，丝竹除用于声乐伴奏外，还常用于歌唱前的单独演奏[3]。这种演奏形式在不少的歌舞音乐、说唱音乐中一直保留到现在。隋、唐时期的"清调"、"法曲"亦属我国古代丝竹乐的合奏形式。"清调"所用乐器有笙、笛、篪、节、琴、瑟、筝、琵琶八种。"法曲"所用乐器有琵琶、箜篌、五弦琴、筝、笙、筚篥、方响、拍板。宋代的细乐[4]、丝竹音乐得到了更广泛的发展。元代的器乐合奏，如大曲、小曲、回回曲等，所用乐器系"筝、秦琵琶、胡琴、浑不似"等，亦属于丝竹乐的形式。明、清时期，随着戏曲音乐的发展，丝竹乐队除广泛用于戏曲音乐、说唱音乐、歌舞音乐的伴奏外，独立的丝竹乐合奏形式在全国各地也得到了普遍的流传和发展。

丝竹乐：以某一、二件弦乐器、管乐器为乐队组合核心，配合其他管弦乐器、打击乐器所组成的民间器乐合奏形式。如二人台牌子曲：所用主要乐器为四胡、笛子(俗称梅)、扬琴；江南丝竹：所用主要乐器为二胡、笛子(或箫)；广东音乐：所用主要乐器为粤胡、秦琴(或琵琶)、扬琴、箫(或喉管)等。

第一节　二人台牌子曲

一、概述

二人台是流传在陕北的府谷、神木，晋西北的河曲，内蒙古西部地区的伊克昭盟和包头、呼和浩特市附近以及河北西北部的尚

义、康保、张北、沽源等县的一种民间演唱形式。俗称“打坐腔”、“打玩意儿”、“闹红火”、“小曲坐唱”、“清唱”等等。在长期的艺术实践中,坐唱小曲的形式逐步增加了叙事说唱的因素,同时又由于受歌舞音乐、秧歌社火以及地方剧种的影响,不仅在说唱形式上由一人清唱发展为二人对唱,而且开始了化妆表演,由二人担当不同的角色,边舞边唱,在舞蹈性与戏剧性方面均有了突破性的发展,其名称亦相应地由“打坐腔”变化为“二人台”。“二人台”形成以后,在表演形式方面有三种。一为载歌载舞,俗称“火炮曲子”;二为表演说唱,俗称“硬码戏”或“文戏”;三为器乐曲牌演奏,俗称“二人台牌子曲”。

二人台牌子曲作为独立的器乐表演形式,主要应用于二人台正戏开演之前(如《巫山顶》、《推碌碡》、《西江月》等)或演出中穿插单独演奏,有时亦用于舞蹈伴奏或剧情气氛烘托(如《小开门》、《喜相逢》、《五梆子》等)。由于二人台牌子曲在闹社火、走烟市或串庙会以及在更换场地路途中演奏,所以亦称为“过街牌子”。

二人台牌子曲是伴随二人台小戏的形成、发展而成熟的一个地方乐种,它不断吸收其他乐种、戏曲音乐、佛教音乐以及民间歌曲的因素而逐步形成了自己独特的艺术色彩与活泼、轻快、热烈、火爆的艺术风格特点。

二人台牌子曲所用乐器主要是笛子、四胡、扬琴三大件,以后又逐渐增加了三弦、二胡、琵琶等乐器。打击乐器是富有地方色彩的四块瓦。

二人台牌子曲常用四调,其主要乐器笛子、四胡调名、指法、调高与弦法的对应关系如下(四胡定弦:c^1—g^1):

调 名	笛子指法	四胡弦法	调高
硬四字调、硬四指调	第5孔作do	sol—re 弦	宫=F
满六字调、满指调	第1孔作do	re—la 弦	宫=$^\flat$B
下三眼调、软四指调	第2孔作do	do—sol 弦	宫=C
上五眼调、五指调	第4孔作do	la—mi 弦	宫=$^\flat$E
上三眼调	第6孔作do	fa—do 弦	宫=G
高打低调	筒音作do		宫=A

其正调为硬四指调，宫=F。其他常用调为满六字调、下三眼调、下五眼调。

二人台牌子曲在曲式结构上多为一曲变奏，在速度布局上与唱腔特点一致，一般均按慢板（$\frac{4}{4}$）、流水板（$\frac{2}{4}$）、捏字板（$\frac{1}{4}$）的程式进行。

二人台牌子曲的代表曲目有《绣荷包》、《推碌碡》、《狮子令》、《放风筝》、《粉红莲》、《绣花灯》、《西江月》、《巫山顶》、《柳青娘》、《五梆子》、《黄莺亮翅》、《喜相逢》、《巴音杭盖》、《八板》、《万年欢》、《四公主》等30余首。

著名的二人台牌子曲笛子演奏家有冯子存（民间称其为“吹破天”）、张朴林（民间称其为“吹塌地”）、王名义、八仙子等；四胡演奏家有曹丕玉（民间称其为“反锯倒山”）、董吉泰（民间称其为“锯倒山”）、罗三等；四块瓦著名的演奏者有乔金两、杨振华等。

二、作品选介：《巫山顶》

《巫山顶》是二人台开戏前常演奏的一首传统器乐曲牌，用二人台牌子曲的正调硬四字调（硬四指调）演奏。

二人台牌子曲演奏的第一个特点是笛子指法与乐曲调式之间所形成的固定程式关系。二人台牌子曲以笛子为主奏乐器，调与指法的选择，直接影响到该乐曲的调式风格。二人台牌子曲的笛子演奏，其特点是无论该乐曲是什么调式，其调式主音必须落在笛子的第2孔的音位上。即：

硬四字调第2孔为F宫的C徵调式；

满六字调第2孔为$^{\flat}$B宫的C商调式；

下三眼调第2孔为C宫的宫调式；

上五眼调第2孔为$^{\flat}$E宫的C羽调式。

《巫山顶》为硬四字调，旋律为徵调式的乐曲，也就是说调式主

音“徵”一定要落在笛子的第2孔上。

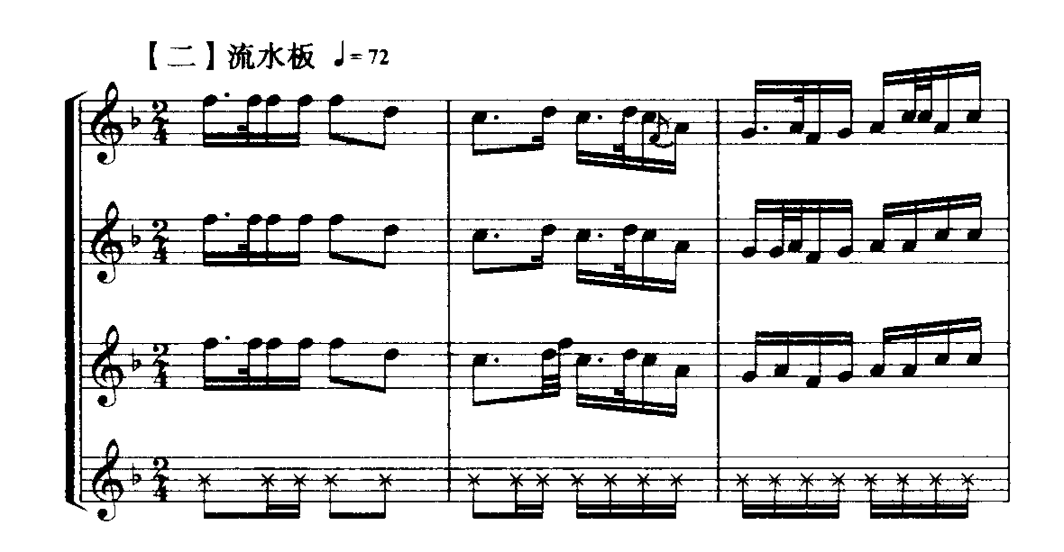
二人台牌子曲演奏的第二个特点是乐曲旋律发展中板式的变化程式。二人台牌子曲在长期的艺术实践中形成了它自己的发展规律，一般以散板起板；第一段为慢板，$\frac{4}{4}$节拍，节奏徐缓，旋律流畅，笛子与四胡特殊演奏技巧的运用，赋予乐曲以浓郁的地方风格色彩；第二段为流水板，$\frac{2}{4}$节拍，节奏活泼欢快，情绪逐步激昂；第三段为捏字板，$\frac{1}{4}$节拍，速度加快，情绪热烈，配合笛子与四胡的各种演奏技巧与四块瓦轻重缓急、抑扬顿挫的节奏变化，把乐曲推向高潮。在情绪炽热火爆的进行中，突然煞住，然后再由慢渐快结束全曲。

例208：二人台牌子曲《巫山顶》第一、二、三段旋律片段对比








【二】流水板 ♩= 72

二人台牌子曲演奏的第三个特点是技巧与地方风格的密切关系。如笛子花舌音、垛音、抹音、历音、顿音等技巧的运用；四胡较多滑音，特别是大滑音的运用，在旋律演奏上，高音常用低八度演奏，低音又常用高八度演奏，灵活自如，使旋律起伏跌宕，高亢激昂，与笛子演奏技巧所赋予旋律的跳动感、分割感相结合，构成旋律活跃跳动、火爆炽热的情趣。二人台牌子曲乐队中还有一件很有特色的打击乐器四块瓦，它发音清脆响亮，节奏变化丰富，除为乐曲的发展推波助澜外，自己还可以表现许多独立的节奏片段。如“凤凰展翅”、“孔雀开屏”、“骏马奔腾”、“黄莺亮翅”、“山鸡抖翎”、“小车轮”、“小三点儿”等等。

第二节　江南丝竹

一、概述

江南丝竹流行地域以上海为中心，包括江苏南部、浙江西部一带。20 世纪 50 年代，专业音乐工作者为区别于其他地区的丝竹乐，而将流传于这一地区的丝竹乐称为江南丝竹。

江南丝竹音乐至少在清代已在江南一带流传。据记载，1911 年已经建立了“文明雅集”，为目前所知最早的丝竹乐集社组织。20 世纪初叶，相继成立了“钧天集”、“清平集”“雅歌集”；20 年代又有“国乐研究社”、“乐林国乐社”、“云和音乐会”等组织，这些社团组织，都曾演奏和传播过丝竹音乐。

演奏江南丝竹的组织有“丝竹班”、“清客串”两种。“丝竹班”为职业性组织，参加者多为亦农亦艺、亦工亦艺的农村、城镇劳动人民，在风俗节日或婚丧喜事等场合被聘演奏；“清客串”为市民（多为职员）自娱性组织，演奏地点多在茶馆、私人住宅等地，“清客串”不作商业性演出，为亲友婚丧场合演奏时亦不受酬。

江南丝竹乐曲大多来自于民间器乐曲牌，著名的乐曲有《欢乐

歌》、《云庆》、《行街》、《四合如意》、《三六》、《慢三六》、《中花六板》、《慢六板》8首，号称“八大名曲”。此外，《老六板》、《快六板》、《霓裳曲》、《柳青娘》、《鹧鸪飞》等乐曲，也非常流行。

江南丝竹乐队编制最少2人（二胡、笛子）；一般3—5人；多亦可7—8人。弦乐器有二胡、小三弦、琵琶、扬琴；管乐器有笛、箫、笙；打击乐器有鼓、板、木鱼、铃等。

江南丝竹音乐风格轻巧、明朗、欢快、活泼，乐曲概括地表现了江南人民朴实健朗的性格，体现出山青水秀的江南风貌。但在演奏风格上上海市内与市郊差距较大，农村演奏时往往加用大件打击乐器，风格较为粗犷，旋律较为简朴；市内演奏则多以精雅细腻、柔美流畅为特点。

二、作品选介:《三六》、《中花六板》、《行街》

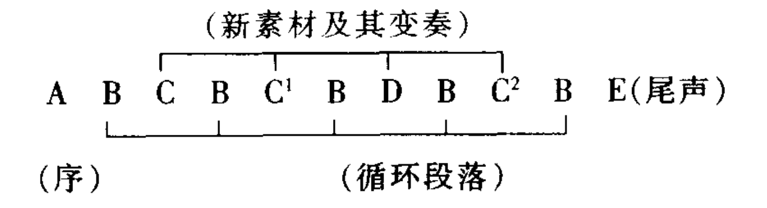
（一）《三六》

原名《梅花三弄》（与琴曲《梅花三弄》同名异曲），因乐曲第三段标题为“三叠落梅”，故又称《三落》。《三六》可能是上海话《三落》的谐音。

乐曲活泼跳动，情绪明朗欢快，表现出积极向上的富于生机的情趣，常用于民间喜庆场合。

《三六》在结构方面，以循环体为基础，交织有变奏的特点。B为循环段落的标记，原样反复出现五次，C段旋律以变奏形式先后出现三次。

《三六》曲式结构图式：



例 209：江南丝竹《三六》A 段





B 段是乐曲中不断出现的循环段落。

例 210:江南丝竹《三六》B 段




勾
勾
内
内
内
内


左
内
左
内

C 在全曲中出现三次，除各次变奏在结构上有所改变外，其对比因素主要表现在调式上，C、C^1、C^2 都出现了向上五度移宫的调式交替色彩。

例 211：江南丝竹《三六》C 段





D 是全曲惟一一段从调式上转向上四度方面的段落，清角音的出现，旋律清新，在全曲中具有新的意义。

例 212：江南丝竹《三六》D 段



结尾部分为曲牌【春光好】,由于节拍的变换,速度、力度的加强,使全曲在热烈的气氛中结束。

乐曲在调式方面的布局:

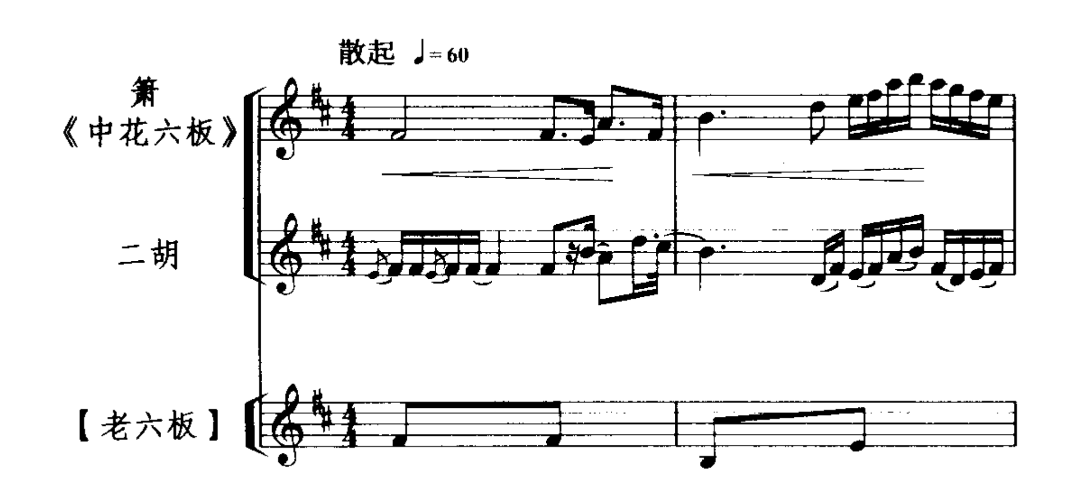
e 羽(下五度方向)←—— b 羽 ——→(上五度方向)#f 羽　(c^2 段)
(D 段)　　　　　　(B 段)　　　　　　　　　b 商　(C、C^1 段)
　　　　　　　　　(A 段)

(二)《中花六板》

《中花六板》即以民间器乐曲牌【老六板】为基础,应用板式变化手法而形成的一首新的独立器乐曲,李芳园编的《南北派十三大套琵琶新谱》曾附会虞舜的《南风歌》而更名为《虞舜薰风曲》⑤。

江南丝竹音乐以器乐曲牌【老六板】为母曲,用板式变化的手法发展为 5 首乐曲,即《老六板》、《快六板》、《中六板》、《中花六板》、《慢六板》,俗称这 5 首乐曲为“五代同堂”。这 5 首乐曲既可依次连续演奏,亦可作为 5 首独立乐曲单独演奏。5 首乐曲中以《中花六板》最具有代表性,节拍变化适中,旋律抒情优美,风格清秀细雅,具有独特的风采。

例 213:江南丝竹《中花六板》与曲牌【老六板】旋律对照




箫
二胡



《中花六板》旋律扩充加花的特点:把【老六板】每拍扩充为四拍;【老六板】的骨干音基本不动,为了旋律进行的流畅,仅在某些拍节将骨干音移至弱拍或次强拍(如上例第4小节第三拍、第6小节第一拍等处);围绕【老六板】骨干音作五声音阶级进或小的波浪式迂回进行(见上例前4小节),跳进主要是四度,其次为六度、五度、七度,十度跳进用得极少。因此,形成流水般波浪起伏的旋律线,富于抒情性、歌唱性。由于节拍的扩充,可以更充分地显示丝竹乐器在演奏上的特点,从而把旋律润饰得更富于江南的风格和色彩。

(三)《行街》

根据流行于上海浦东的《锣鼓四合》中部分乐曲发展组合而

成，又名《行街四合》。乐曲由【小拜门】、【玉娥郎】、【云阳板】、【紧急风】4 个曲牌联缀演奏。所用曲牌与《锣鼓四合》中的曲牌相同，但在结构、手法等方面已经进行了发展变化，但仍有《四合》之称。

全曲虽由 4 个曲牌组成，但按其速度和情绪变化特点，可以划分为三个部分。

第一部分，慢板，$\frac{4}{4}$ 节拍，由【小拜门】、【玉娥郎】组成。【小拜门】旋律平稳流畅，全曲强调羽音、角音，乐曲抒情柔美。【玉娥郎】旋律在调式上有所变化发展，由【小拜门】中强调羽音、角音改变为强调商音、羽音；旋律进行中出现向上五度方面转换游移，形成同主音商、羽调式交替特点。

例 214：江南丝竹《行街》【玉娥郎】片段




♩= 66
内
b羽
b商

第二部分，快板，混合节拍，由【云阳板】构成。【云阳板】是乐曲高潮部分，这个段落由两个略有对比的音调交替往复构成。一个音调的特点是以$\frac{2}{4}$、$\frac{3}{4}$、$\frac{4}{4}$、$\frac{5}{4}$混合节拍的频繁交替，叠句手法与切分音符的大量应用，使旋律造成分割、跳动感，富有棱角，速度不断加快，旋律热情酣畅，充满喜悦与激情。

例 215：江南丝竹《行街》【云阳板】片段



另一个音调则是较为规整、连贯、以级进为特点的旋律。

例216:江南丝竹《行街》【云阳板】片段





《行街》尾部由【紧急风】构成,速度进一步加快,节拍仍保留交错变化的特点,达到热烈的气氛。

《行街》旋律豪放健朗,节拍、节奏变化丰富,具有民间乡土气息和锣鼓乐的特点,乐曲在曲式结构与速度等方面的安排,都较多地保留了传统民间乐曲的艺术风格特点。

第三节　广 东 音 乐

一、概述

广东音乐流行地域以广州市以及珠江三角洲一带为中心，湛江地区和广西白话地区也很盛行，以后又逐渐流传到上海及北方天津、北京等大城市。

广东音乐形成于清末民初，因当时多演奏戏曲中的小曲、曲牌及过场音乐，如粤剧中表现结婚拜堂时所奏的【一锭金】、洞房花烛时所奏的【柳青娘】、祭奠燃点香烛时所奏的【哭皇天】等。所以，当地人最初称其为“谱子”、“小曲”、“过场谱”。该乐种是在我国特定的社会条件下，在广泛的民族民间音乐基础上，吸取了西方音乐的某些因素而逐渐形成独特的旋法、调式结构、演奏风格特点的。作为一个有特色的独立地方乐种，在向外传播中，被外省人称为“广乐音乐”。

演奏广东音乐的组织最初为戏曲音乐乐队及农民亦农亦艺的“八音会”，除用于民间婚、丧、喜、庆等场合外，20 世纪 20 年代放映无声电影之前或放映过程中，均奏广东音乐，影响面逐渐扩大。这时，群众性的音乐集社纷纷成立。如“济隆”、“素社”、“钟声慈善社”、“木锋剧社”、“晨霞音乐社”、“庆云音乐社”、“小蔷薇音乐社”、“律吕源音乐社”、“一鸣音乐社”等。自娱性的自由组织活动有着广泛而深厚的群众基础，从 30 年代开始，城市广东音乐演奏中曾广泛地应用过小提琴、萨克斯管、吉他、小号、木琴等外来乐器，这种吸收的后果可以说是两方面的，一方面，某些乐曲在应用上破坏了广东音乐传统的地方风格，使之舞场化、爵士化；另一方面，在演奏上由于演奏家的努力和民间音乐的影响，不少外来乐器在民族化、地方化方面作出了大胆的探索，特别是小提琴演奏上的改造。

广东音乐著名的演奏家尹自重按照广东擦弦乐器演奏的基本

规律，与小提琴的演奏技法结合起来，将小提琴的定弦 $g\ d^1\ a^1\ e^2$ 改定为 $f\ c^1\ g^1\ d^2$，使之与广东音乐擦弦乐器的定弦统一起来。在指法、弓法方面，也都吸收了二弦的某些演奏特点，使小提琴的演奏发生了很大的变化，开创了广东乐派的提琴演奏风格。20 年代前后，他用小提琴演奏的《柳青娘》、《柳摇金》、《小桃红》等乐曲轰动一时。以后他又相继演奏了《饿马摇铃》、《雨打芭蕉》、《昭君怨》、《凯旋》等乐曲，先后应邀到新西兰、美国、加拿大等国演出，获得各国人士的赞赏。他应用提琴的多种技法，扩大了乐曲的表现力，这方面的改革是被当地群众喜爱和赞扬的。

广东音乐早期主要琴谱：

《琴学新编》 1920 年 丘鹤俦编
《弦歌必编》 1921 年 丘鹤俦编
《国乐新声》 1934 年 丘鹤俦编
《弦琴精华》 1934 年 沈允升编
《弦歌中西合谱》 1935 年 沈允升编

二、作品选介:《雨打芭蕉》、《连环扣》、《双星恨》、《赛龙夺锦》、《平湖秋月》、《鸟投林》

我们仅把广东音乐发展的几个重要历史阶段，如 20 世纪初的形成时期，20 至 30 年代的兴盛时期以及 50 年代以后的变革发展时期中出现的部分优秀乐曲作一些介绍。

广东音乐形成时期，约在 1921 年以前，即广东音乐的编制、曲目、风格、演奏特点初步形成与相对稳定的奠基阶段。这一时期以严老烈为代表，他把古老的小曲改编为独立的器乐曲，由于他擅长演奏扬琴，早期改编的扬琴曲有《旱天雷》、《倒垂帘》、《寄生草》、《到春雷》、《连环扣》等十多首。乐曲改编后，被赋予了新的演奏技巧和意境，反映出辛亥革命前后社会文化变革的潮流。这部分乐曲，为广东音乐的形成创造了条件，一直为后世所喜爱、传奏。广东音乐早期代表曲目有《一枝梅》、《三潭印月》、《小桃红》、

《下渔舟》、《三宝佛》、《双星恨》、《双飞蝴蝶》、《雨打芭蕉》、《步步高》、《柳摇金》、《昭君怨》、《杨翠喜》、《饿马摇铃》、《得胜令》、《走马》、《连环扣》、《汉宫秋月》等。这一时期处于辛亥革命和五·四运动前后，由于受民主主义革命思想的影响，对艺术要求更新、改革，音乐性格热情明朗，旋律欢快流畅，乐曲大多反映出人民对民主、进步思想的追求，在一定程度上反映了人民的生活风貌和精神气质。

(一)《雨打芭蕉》

作品通过描绘雨点打在芭蕉叶上清晰、明透的乐声，表现出一种明快、健朗的情绪，富于生活气息。

全曲分两段，由两个不同性格的旋律从不同的侧面勾画出乐曲的意境。第一段由3个乐句组成，以合头、合尾的手法相互紧密衔接，旋律抒情优美，演奏连贯，歌唱性强，展现出富于诗意的岭南风光。

例217:广东音乐《雨打芭蕉》第一段



第二段，以不规则的连续不断的垛句组成，与第一段旋律个性形成对比，轻盈的顿音和旋律的切分进行，表现出运动着的落雨变化。

例 218:广东音乐《雨打芭蕉》第二段



从乐曲旋律线来看,《雨打芭蕉》更具弹弦乐器的性能特点,音域较宽,并有泛音、推指等琵琶技法,后世相传为何柳堂根据小曲改编加工而成。旋律表现出早期广东音乐简洁、明快的特征。

(二)《连环扣》

严老烈根据古曲《寡妇诉怨》改编,原曲有唱词,改编后情绪变化很大,特别在扬琴上演奏时,应用扬琴独特的技法,创造性地发展了传统乐曲。《连环扣》已难辨寡妇诉怨时悲伤之情,活泼的节奏和密集的扬琴竹法,使乐曲充满了生命的活力和欢快气氛。

例 219:广东音乐《连环扣》与《寡妇诉怨》旋律对照

传统乐曲　严老烈编曲





《连环扣》结构分中板、快板两部分。中板部分在正线上应用乙反调演奏(正线即 sol－re 弦)。乙反调即强调“乙”(si)、“凡”(fa)二音,传统的演奏习惯,si 比$^{\flat}$si 略高,fa 比$^{\sharp}$fa 略低,属于调式色彩性的变化,类似潮州音乐的重三六调式,与佛教梵音乙反调相同,应用这种调式往往渲染一种悲哀、压抑的情绪或气氛。但目前的演奏

已有明显地使 si 向♭si 或 fa 向♯fa 靠近的趋向，甚至等同，表现出功能性的倾向，形成♭B 宫体系内的 C 商调式。第一部分旋律多用叠句和压缩反复的手法。这种手法在第二部分应用得更加频繁，特别在调式调性方面，当旋律返回到正线演奏时，有如转至♭B 宫体系方面，音乐顿觉明朗开阔，对比强烈。

例 220：广东音乐《连环扣》第二部分片段



（三）《双星恨》

亦称《双声恨》、《双生恨》。郑日生传谱，乐曲最初有唱词，表现牛郎织女对封建制度束缚、压迫的怨恨与愤懑情绪，反映出人民对传说中牛郎织女不幸遭遇所寄予的莫大同情。乐曲在当地广为流传，深受群众的欢迎。

乐曲分三部分，第一部分用乙反调演奏；第二、三部分用正线演奏。

从乐曲表现的情绪来看，第一部分音调哀怨、悲切，表现牛郎织女内心的痛苦，用乙反调演奏，更增添乐曲伤感之情。第一部分

的中段不强调乙反调中的“si”音，而突出宫音，因此，与前、后旋律在调式调性方面形成对比，出现同主音羽、徵调式交替色彩。

例221：广东音乐《双星恨》第一部分片段

郑日生传谱



第二、三部分以正线演奏，情绪明朗，充满了积极因素，特别在最后的快板部分，旋律简化压缩，速度加快，情绪更加激奋，表现出人民对幸福生活的向往。

例 222:广东音乐《双星恨》第三部分片段

郑日生传谱



《双星恨》的旋律,除以乙反调与正线演奏形成旋律调式色彩对比外,最大特点是乐句的重复和叠句手法。如第一部分的两段旋律和第二部分,都用同一乐句作为结束句,形成段落的合尾,使全曲具有循环的结构特点。第二、三两部分多用叠句手法,造成音乐思维的反复、强调,特别在结束的快板部分,其叠句具有收束性的特点,使乐曲达到高潮。

广东音乐早期的旋律特点:在硬弓编制基础上,演奏技法特点初步形成,演奏曲目比较广泛,具有地方色彩,使该乐种具备了独立发展存在的基本条件。由于早期在演奏广东音乐方面有影响的人物多擅长弹弦乐器,如严老烈、丘鹤俦擅长扬琴,何柳堂擅长琵琶等,因此,旋律节奏活泼,变化自由丰富;旋律线多跳进,有时幅度很大;旋律简朴,常用加花手法使乐曲得到新的发展;叠句用得较多;在调式上已基本形成广东音乐独特的乙反调演奏特点。

广东音乐兴盛时期在20世纪20至30年代，其主要标志是在早期演奏传统曲目基本上，出现大量民间创作乐曲，使广东音乐在旋法、节奏、调式、曲式结构、演奏特点等方面得到进一步的发展和完善。20年代即出现以何柳堂为代表的何氏叔侄3人(其族弟何与年、族侄何少霞)。代表作品有何柳堂的《赛龙夺锦》、《鸟惊喧》、《醉翁捞月》、《七星伴月》、《回文锦》；何与年的《垂阳三复》、《广州青年》、《午夜遥闻铁马声》；何少霞的《陌头柳色》、《下里巴人》、《三跳涧》等。20年代中期，广东音乐发展历史上一位重要演奏家、作曲家吕文成改革了广东音乐乐队编制，并创作大量作品，如《银河会》、《扒龙船》、《平湖秋月》、《烛影摇红》、《礁石鸣琴》、《步步高》、《醒狮》、《岐山凤》等。这一时期优秀作品还有丘鹤俦的《娱乐升平》、《狮子滚球》、《双龙戏珠》；何泽民(艺名何大傻)的《孔雀开屏》、《花间蝶》；陈德钜的《西江月》、《宝鸭穿莲》；易剑泉的《鸟投林》；陈俊英的《凯旋》；陈文达的《惊涛》；谭沛鋆的《柳浪闻莺》；尹自重的《华胄英雄》等。

广东音乐发展的兴盛时期，除创作大量乐曲丰富其内容外，在演奏上也发生了重大的革新。广东音乐革新家吕文成，在20年代使广东音乐的发展进入到一个新的阶段。他在演奏上的改革主要表现在：由传统“五架头”改为“三件头”编制，以粤胡代替原来的二弦，演奏时，两腿相夹琴筒适当部位，使音色、音量获得很大改进，使音乐旋律较原来抒情柔和。粤胡外弦改用钢丝弦，定音提高四度使旋律更趋明亮、纯净、华丽。在粤胡上用多把位演奏，突破原来二弦只用一个把位演奏的传统习惯，扩充了擦弦乐器旋律的音域和表现上的丰富性。吕文成的演奏，善于借鉴吸收我国民间音乐的优秀技法，将其地方化。他通过自己独特新颖的演奏，别开异径，自成一格，赋予广东音乐以新的风貌和特点，他所灌制的唱片，在省内外传播推广了大量广东乐曲，被人们誉为著名的吕氏流派，是一位对广东音乐发展贡献卓著的音乐家，是广东音乐粤胡演奏的开创人、奠基人。

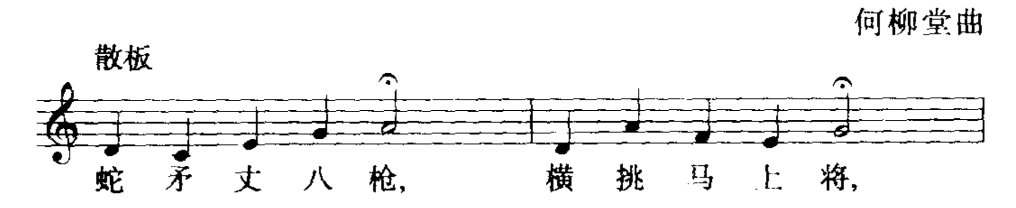
（四）《赛龙夺锦》

何柳堂曲（约在1930年前），乐曲描绘了每年农历五月五日端午节时，民间举行龙舟竞赛的欢腾、热烈的场景，表现出劳动人民勇敢、机智、奋发进取的精神面貌和健朗乐观的性格，在艺术手法上敢于创新。作品无论在艺术性、思想性方面均可称为广东音乐兴盛时期的代表。

引子部分用唢呐演奏出激奋人心的旋律，该旋律是粤剧中将军出场时常用的唢呐牌子曲音调，如描写张飞的诗句，展现出雄壮浩阔的场景，具有号召性。

例223：广东音乐《赛龙夺锦》引子

何柳堂曲



乐曲主体部分表现龙舟竞赛，作者以简练而又新颖的笔调成功地描述了这一场景。首先以跳动的音调配合铿锵的锣鼓节奏，表现出龙舟竞发时的生机勃勃的景象。在创作上主要应用核心音调重复和在重复时旋律的填补、扩充手法。

例224：《赛龙夺锦》片段

何柳堂曲



龙舟音调下四度自由模进代表另一竞争对手。

描绘龙舟竞赛的篇幅不多，但所运用的以模进为主要特点的旋律展开手法，在一般民间音乐中是少见的。在甲、乙船的核心音调呈示之后，乐曲的展开首先在乙船“○ do re”的音型基础上，变化为“si re”进行自由展开，变宫音和商音的强调，使旋律具有向上五度转换的功能倾向，使音乐获得第一次展开的动力。

例 225：广东音乐《赛龙夺锦》片段

何柳堂曲



在第一次展开的节奏音型特点基础上，音乐的第二次展开，使甲、乙船的核心音调交错进行，形成你追我赶的气势。

例 226：广东音乐《赛龙夺锦》片段

何柳堂曲

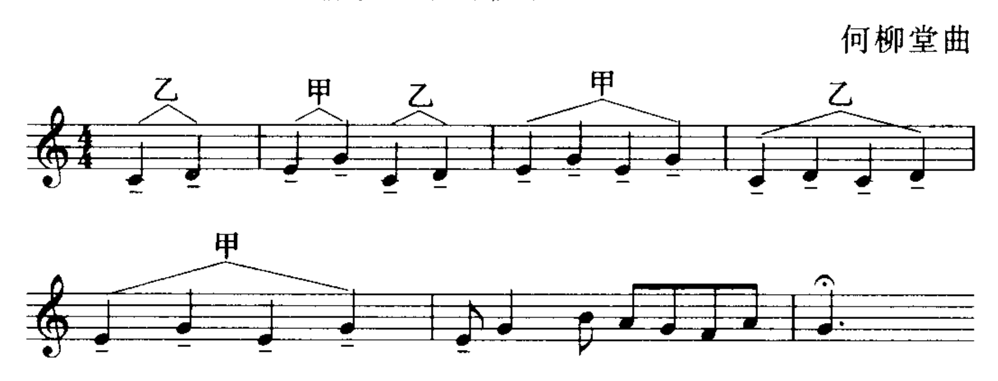




最后乐曲在甲、乙船音型轮番演奏中，持续运用特强音，使人感到达到了竞争的最高潮。

例 227：广东音乐《赛龙夺锦》片段

何柳堂曲



乐曲结尾较风趣，旋律以较多的切分节奏和附点音符，自如地变化出现了前段的音调，表现出龙舟得胜后潇洒自如、随波荡漾的情景，令人心旷神怡，给人以圆满愉快的享受。

作者从现实生活中经过观察体验，用简练的音乐语言概括出生动的形象，其节奏抑扬顿挫，音调活泼刚健，手法新颖大胆，表现出作者在创作上的革新精神和探索的成功，为广东音乐创作打开一个新的境地。

(五)《平湖秋月》

吕文成曲。吕文成作品的主要艺术特点是充分发挥粤胡的演奏性能，丰富发展了广东音乐旋律类型。早期广东音乐多以弹弦乐器性能为旋律的思维特点，如严老烈、何柳堂等人编创的乐曲。吕文成在 20 世纪 20 年代，大幅度地改组了广东音乐的乐队组合特

点，而以粤胡居于主位，使之成为广东音乐很有色彩的主奏乐器。

《平湖秋月》以清新明媚、恬美流畅、具有抒情性和歌唱性的旋律进行，展现出迷人的诗的意境。乐曲借景物抒情怀，表现了作者对生活中美的向往和艺术创作中新的追求，在创作手法上是传统音乐艺术写意手法的继承和发展。

例 228：广东音乐《平湖秋月》片段



《平湖秋月》除注意运用高胡里外弦和第一、二把位音色、音高的特点来造成旋律的对比起伏外，在短小的乐曲里，还巧妙地运用第二把位明亮的音色和一定的紧张度来表现乐曲的高潮。在演奏风格上，吕文成运弓遒劲有力、饱满洒脱，指法坚实灵活，擅用按颤指法，特别是换把时大幅度的上下滑音以及回滑音的运用，表现出广东音乐早期高胡演奏上的独特韵律，耐人寻味。

（六）《鸟投林》

易剑泉1931年曲。乐曲以清新优美的旋律，描绘了夕阳西下，百鸟归巢时富于诗意的南国风光。乐曲经吕文成录音播放后，风靡一时，为30年代初期广东乐坛的新声。

《鸟投林》的旋律创作在传统叠句手法基础上，多应用变形手法，在围绕中心音的进行中，使旋律自由伸展变化。乐曲中心音的进行特点是商音→角音→徵音→宫音。

例229：广东音乐《鸟投林》中心音的衍展

易剑泉曲





乐曲在进入最后一个中心音宫音时，出现自由的华彩性鸟鸣段落，应用粤胡高亮明净的音色，滑音指法，表现出傍晚百鸟归巢时断时续的啼鸣，给人以安详之感。

30 年代末，由于帝国主义的文化侵蚀，舞场音乐的盛行，使城市广东音乐的健康发展受到极大的摧残，在创作上出现了一些格调不高的作品，使广东音乐的发展出现了偏离早期优良传统，脱离人民欣赏习惯的不良倾向。这一阶段，虽然创作的作品亦不少，但富有新意、被人传颂的优秀作品是较少的。

中华人民共和国成立以后，由于党和政府对民间音乐家的尊重，对民族传统音乐的保护和重视，成立了广东省民间音乐曲艺团等演奏、研究机构，不少在抗日战争时期寄居于香港的广东音乐演奏家积极返回祖国，专门从事广东音乐的收集、整理、创作、演出等工作。

首先，在发扬广东音乐优秀传统、恢复广东音乐清新健朗面目方面，进行了大量的卓有成效的工作，使不少脍炙人口的优秀曲目经过整理加工恢复了本来的面目，并得到海内外人民的赞许。如《旱天雷》、《雨打芭蕉》、《孔雀开屏》、《鸟投林》、《赛龙夺锦》、《双星恨》、《柳浪闻莺》、《凯旋》等。

其次，亦创作了一批反映现实生活的优秀广东音乐作品，如陈德钜的《春郊试马》，林韵的《春到田间》，刘天一的《鱼游春水》，廖桂雄的《喜开镰》，乔飞的《山乡春早》等。

在乐队编制方面突出传统“五件头”的地位，加强了声部厚度和配合，使广东音乐演奏进入到专业化的音乐行列。

第四节 潮州弦诗

一、概述

潮州弦诗俗称弦诗乐，主要流行于广东省潮、汕地区，闽南一带亦较流行，后随华侨又传至东南亚诸国。

潮州弦诗历史悠久，根据所用古谱“二四谱”的历史推论，它早于明代以后随笛谱传入而被并用的“工尺谱”。因此，潮州弦诗在潮、汕地区的发展，至少也有六七百年的历史。

潮州弦诗根据不同的应用场合和演奏风格，分为“儒家乐”和“棚顶乐”两种。“儒家乐”的演奏者，一种是上层社会资助豢养的乐队；另一种则是自发性的群众自由集社、组织。演奏风格素以纤细、雅致为主要特点，多用于民间婚、丧、喜、庆等场合，也用于自娱。“棚顶乐”则主要用于戏剧舞台，为渲染剧情服务，演奏风格则较为简朴、粗犷。目前民间流行的弦诗乐，多为传统的“儒家乐”。

潮州弦诗所奏曲目，传统乐曲多沿用中州古调传谱，在漫长的历史发展过程中，又兼蓄了各地民间小调、佛曲、笛套和民间戏曲音乐外江调、正字调、粤调等，甚至有时还吸收民间艺人漂洋过海从东南亚各国带来的民歌、小曲之类。有名的潮州弦诗十大名曲为《昭君怨》、《小桃红》、《寒鸦戏水》、《黄鹂词》、《月儿高》、《大八板》、《平沙落雁》、《凤求凰》、《玉连环》、《锦上添花》，其他流行的乐曲还有《狮子戏球》、《柳青浪》、《浪淘沙》、《千家灯》、《粉蝶采

花》、《出水莲》、《红梅头》、《粉红莲》、《画眉跳架》、《思春》、《深闺怨》等。

潮州弦诗的乐队编制最初是以竹弦、洞箫、月弦三种丝竹乐器组成。近二百年来，从外江乐中吸收了声音尖高的二弦作为乐队的主奏乐器，另外配以椰胡、提胡、扬琴(约 20 世纪初从粤乐中引进)、三弦、琵琶、秦琴、葫芦琴、皮琴等弦乐器，有时用筝；管乐除洞箫外，还有大、小横笛，有些曲目则用大、小唢呐；打击乐器用小鼓、木鱼、木板，其地位比较重要，用于指挥全曲的节奏和各种类型的变奏。

潮州弦诗演奏程式严格，风格迥异，色彩鲜明，传统乐曲多以花、月、鱼、虫的古诗题材命名，擅长演奏抒情性的乐曲。

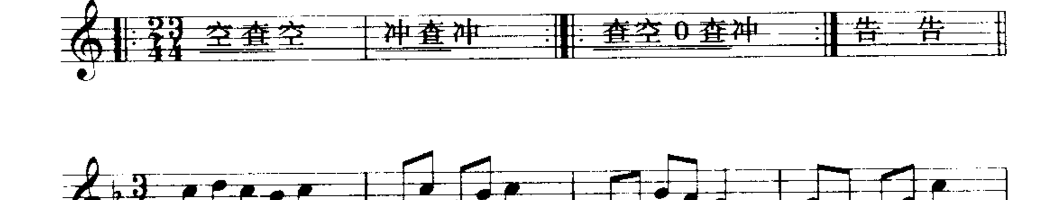
二、作品选介：《狮子戏球》、《浪淘沙》

(一) 重三六乐曲《狮子戏球》

乐曲以色彩鲜明的音乐语言、调式特点和独特的曲式结构形式，表现出狮子舞绣球时诙谐活泼的情趣和热烈欢快的场景。

引子开始部分由打击乐演奏，轻快的速度、活泼的节奏和节拍的交替，展现出舞狮时的特殊场景。

例 230：潮州弦诗《狮子戏球》引子



主题部分表现了狮子开始舞绣球时相互戏弄、观察、捕捉的生动形象。在旋律结构上是起(乐句 a)、承(乐句 a^1)、转(乐句 b)、合(乐句 d)的关系(乐句 c 是转到合的一个过渡句)。

例 231：潮州弦诗《狮子戏球》主题



a、a¹ 主要取材于引子乐句中第 1、2 乐节的素材，旋律一开始就明显地表现出向上四度方向的调式调性游移。从音乐性格上看，开始的四拍为一拍一音，后三拍是节奏的密集压缩，表现了狮子在观察时的机敏神态，a¹ 巩固 a 呈述的乐思。

b 主要取材于引子乐句中第 3、4 乐节的素材，从调式调性和旋律的结构方面都表示了段落内的展开。由于围绕 ♭E 宫体系内的

宫、角二音反复出现(此时的 si 稳定地演奏为 ♭si),使旋律再次向上四度移宫。在乐句组织上各乐节之间多停顿,并在其反复中应用变奏、扩充、倒影等手法使乐句规模获得较大的伸展。

c 以较连贯的旋律使乐曲回到 ♭B 宫体系,即主题开始时的调性,有收缩过渡的特点。

d 强调了清角音,使乐曲回到 F 宫体系,最后结束在 F 宫音上。

主题变奏四次,按照潮乐严格的传统程式,以各种不同的节奏型进行变奏,俗称"催"。

例 232:潮州弦诗《狮子戏球》主题各次变奏对照



一变:加了附点,全段扩充了 3 小节;二变:切分音型;三变:"拷拍",后半拍节奏的垛句特点;四变:节奏变化为十六分音符的快速进行,旋律骨干音的上二度加花;尾声:旋律除上二度加花外,亦用同音反复,旋律变化较大,调式不断游移转换,同主音徵、商调式的反复交替,快速密集的演奏,使乐曲达到高潮,最后在 C 商,即原调的上四度宫体系方面结束全曲。

《狮子戏球》形象生动,主题表现出狮子活泼、机敏的神态。主题各次变奏用催的手法使情绪激奋,尾声达到高潮,展现出狮子戏球的热烈场景。调式调性安排严谨,表现出 si、fa 二音在潮乐中除

具有调式色彩性意义外，亦具有明显的功能性的倾向。色彩性表现在引子及主题结束处同宫系统内徵、宫调式交替；功能性则表现在主题旋律展开时从 F 宫体系转向$^{\flat}$B 宫体系和$^{\flat}$E 宫体系，全曲结尾时，亦在原调上四度$^{\flat}$B 宫体系的 C 商上，形成首尾同主音徵、商调式交替色彩。

（二）轻三六乐曲《浪淘沙》

《浪淘沙》原为曲牌名，乐曲以抒情性的慢板旋律表现出恬美宁静的意境，是潮州弦诗轻三六调式中具有代表性的曲目之一。

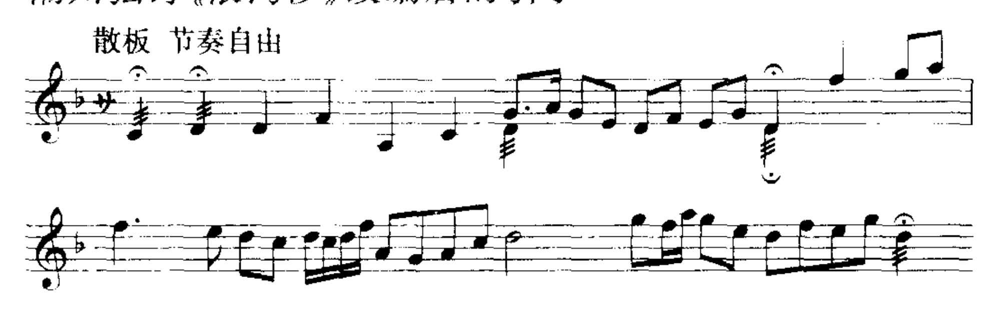
原曲在结构上为五十八板（改编后为五十板），是传统六十八板体乐曲的一种变体。《浪淘沙》经汕头地区音乐创作研究组改编后，分 6 个乐句（六十八板体乐曲应为八个乐句）。

第一乐句为一个散板的引子。

例 233：潮州弦诗《浪淘沙》原曲第 1 句



潮州弦诗《浪淘沙》改编后的引子



旋律的展开部分在第 5 乐句。

第 6 乐句结束处旋律压缩，并加用了“催”的手法（这在潮乐传统程式中一般是不用的），形成慢板段落到“催”的过渡。

在旋律创作上，由于乐曲本身抒情平静的性格特点，因此重复的手法用得较为频繁，如：第 1 乐句两个乐节是换头重复；第 2 乐

句两个乐节为合头；第 4 乐句重复第 3 乐句（仅删减开始两小节）；第 5 乐句又出现乐节的重复；第 6 乐句中的乐节的重复，等等。

此外，以变奏、扩充或模进等手法强调旋律的某一乐节，成为贯穿全曲的重要因素。

例 234：潮州弦诗《浪淘沙》旋律片段



又如第 2 乐句旋律与第 6 乐句的呼应等。

乐曲仍按传统程式用“催”的手法使旋律变奏，在高潮中结束乐曲。

第五节　福建南音

一、概述

南音又称“南曲”、“南乐”、“南管”或“管弦”，主要流传于闽南的泉州市、晋江地区，厦门、龙溪和台湾等地亦很流行。随着华侨的迁移，在琉球以及南洋群岛等地亦多演奏（唱），并被当地华侨和港、澳、台同胞亲切地称呼为“乡音”。

南音究竟产生于什么时代，是当前南音学研究中许多学者在探求的一个重要问题。由于目前没有见到任何确切的历史资料，因此，在研讨中各持己见，众说纷纭，并未形成一致的意见。但在追溯其历史渊源上，都认为南音的逐步形成，与历史上多次人口大迁移有着密切的关系。由于政治和军事的原因，在东晋、唐、五代、宋各个时期，曾有大批汉人南移定居在泉州及闽南一带，与此同时，他们必然带去了中原一带的风俗习惯、宗教信仰和文化艺术。隋朝礼部尚书牛弘曾奏称：“中国旧音多在江南，梁陈乐合于古乐”（梁陈乐即清商乐；古乐即古雅乐）。《隋书·音乐志》又载：“清乐其始即清商三调是也，并汉来旧曲……属晋朝迁播，夷羯窃据，其音分散。”以上所载，从《旧唐书·音乐志》中，即“后魏孝文宣武，用师淮汉，收其所获南音。”亦可得到证实。从南音所使用的几件主要乐器的形制和演奏姿势来看，其历史也是极古老的。如南音的南琶与目前全国各地琵琶有很大的差异，板面上开有两个月牙形的出音孔，演奏姿势是横抱，这与唐《韩熙载夜宴图》以及出土的唐代陶俑中的琵琶演奏姿势是一致的。南音所用的洞箫，定长一尺八寸（目前民间洞箫长度均超过二尺），即古老的乐器尺八，其形制（目前以十目、九节竹制）从唐到今，没有改变。拍板的制作与奏法，亦近唐制及唐代演奏姿势。擦弦乐器二弦除加用了千斤和马尾弓毛外，其形制与宋陈旸《乐书》中所绘的奚琴，几乎完全一致。而这些乐器的组合形

式,早已用木雕的艺术形式出现于泉州开元寺。泉州市著名的开元寺建筑于唐朝垂拱二年(明代重建),在戒坛圆柱上端木刻的飞天,其乐器和演奏姿势与目前南音是完全一致的。另外,从南音的曲牌名称来看,出自唐以前的乐曲有《摩诃兜勒》、《子夜歌》、《汉宫秋》、《后庭花》等;出自唐代大曲的有《三台令》、《梁州曲》、《甘州曲》等。通过南音使用的乐器、乐队组合形式、乐曲曲牌以及音阶调式、乐谱、旋律展开手法、曲式结构等方面来看,均有不同历史时期音乐文化的遗存,其渊源可追溯到晋唐。经过长时期的发展衍变,曾受到大曲、宋词、元曲以及昆腔、弋阳腔、佛曲和闽南地方戏曲音乐的影响,并历经广大群众的演唱、演奏而得到了丰富和发展。

近现代演奏南音的组织,泉州有"�竹轩"、"灵裳阁"、"升平奏"、"俱乐部"、"回风阁";厦门有"集安堂"、"金华阁"、"集源堂"、"锦花阁"等。中华人民共和国成立以后,泉州、厦门均建立了专业的南音音乐团。

南音分"指"、"谱"、"曲"三大类。

指:民间音乐家称其为"指谱"、"指套",它是一种有词、有谱、有指法(琵琶演奏指法)的完整大型套曲(即散曲联缀),传统有 36 大套,后增至为 48 大套,每套均有一定的故事情节。如《白兔记》、《刘智远》、《胭脂记》、《巫山十二峰》、《十八学士》、《趁赏花灯》等。各套曲又可分为若干节,各节也都是一个完整的故事。虽然所有的指套均有词,但习惯上只用乐器演奏,很少唱。曲目主要有《自来》、《一纸》、《趁赏》、《心肝恀》、《为君》5 大套。

谱:亦称"大谱",即器乐套曲。有琵琶指法,传统有 12 大套,后增至 16 大套。每套均为 3 至 10 个曲牌的联缀或变奏。有标题,内容多描写四季景色或花鸟昆虫、骏马奔驰等情景。著名的套曲有《四时景》、《梅花操》、《走马》、《百鸟归巢》4 套,简称"四、梅、走、归"。其他套曲有《三不和》、《四不应》、《阳关三叠》、《三面金钱经》、《五操金钱经》、《八面金钱经》、《起手板》等。

曲:即散曲,又叫草曲,均有词演唱,其数量不下千首,流行地

域很广。曲分长滚、中滚、短滚、序滚、大倍、中倍、小倍等多个“滚门”。各“滚门”均有特定的节拍、调门和旋律；“滚门”下有若干牌名，各牌名下又包括许多小曲。因此，散曲的蕴藏量是相当丰富的。曲词的内容主要为抒情、写景、叙事三方面。

从南音包括的种类来看，它分器乐和声乐两大部分，但民间一般将这两大部分都泛称为“南音”。以下仅介绍“南音”的器乐部分。

目前出版的南音曲谱(器乐部分)，主要有三个版本。

《文焕堂初刻指谱》，清咸丰七年(1857)厦门刊印。全书分四卷，有指谱36套；大谱12套。共计48套。

《泉南指谱重编》，林霁秋以18年的时间收集整理编辑而成，1912年由上海文瑞楼书庄代印。全书分六册，有指谱42套(编列第十二、十五、二十九的套曲各有两个版本，实为45套)；大谱13套。共计55套。

《南音指谱》，林祥玉编，1914年在台湾印行。全书分四卷，有指谱36套；大谱17套。共计53套。

南音使用的节拍主要有：七寮($\frac{8}{2}$)，慢三寮($\frac{2}{4}$)，紧三寮($\frac{4}{4}$)，叠拍(叠板、$\frac{2}{4}$)，紧叠($\frac{1}{4}$)5种。其管门(即调门)主要有：四空管(1=F)，五空四尺管(1=C)，五空管(1=G)，倍思管(1=D)4种；目前演奏中五空管为正调。

南音乐队编制分“上四管”、“下四管”两种。

“上四管”以洞箫为主时，称为“洞管”。所用乐器有洞箫、二弦、琵琶、三弦、拍板5种。如以品箫(即曲笛)为主时，又称“品管”，其编制与“洞管”同，但定弦比“洞管”高小三度(此编制不用洞箫)。“上四管”多用于室内演唱、演奏，比较舒展、淡雅。

“下四管”也称“十音”，其编制由南嗳(或称嗳子，即中音唢呐)、琵琶、三弦、二弦、响盏、狗叫、铎(木鱼)、四宝、声声(碰铃)、扁鼓10件乐器组成。惠安一带还加有云锣、乳锣、小钦。过去还曾用

过笙、轧筝、鼓等乐器。“下四管”多在室外演唱(坐乐或行乐),比较轻快活泼。

从编制特点来看,南音中“上四管”为丝竹乐形式。

二、作品选介:《八骏马》、《梅花操》

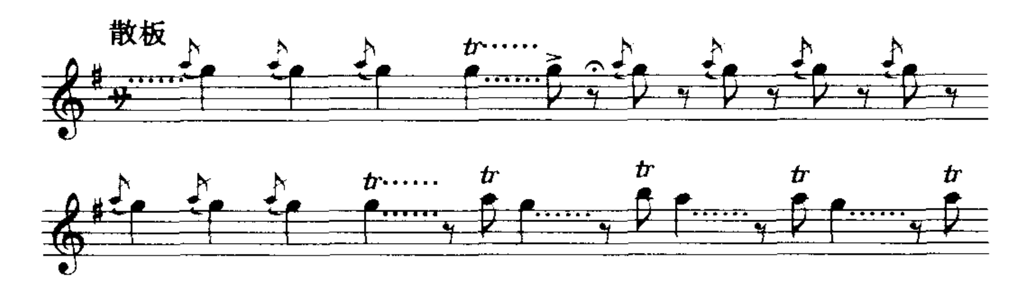
(一)《八骏马》

南音著名器乐套曲之一,原名《走马》(《文焕堂初刻指谱》1857)。全曲八节,各节无小标题。后易名《八走马》(《泉南指谱重编》1912),各节均增有小标题。《八骏马》一名,见《南音指谱》(1914)。《泉南指谱重编》与《南音指谱》中各段小标题为:一、骅骝开道;二、騄駬闲游;三、玉骢展足;四、铁骥骄奔;五、乌骓掣电;六、赤兔嘶风;七、黄骖脱辔;八、白牺归山。从标题来看乐曲着意描绘了传说中周穆王的八匹骏马,历史上这八匹骏马的名称说法不一。在《拾遗记·周穆王》中记载为:“王驭八龙之骏:一名绝地,足不践土;二名翻羽,行越飞禽;三名奔宵,夜行万里;四名超影,逐日而行;五名逾辉,毛色炳耀;六名超光,一形十影;七名腾雾,乘云而奔;八名挟翼,身有肉翅。”作品的小标题意在配合音乐语言来表现八匹名马行走、驰骋时的各种神态。

在表现手法上主要以多个富于个性的主题旋律和节奏音型,从不同侧面进行刻画描绘。

第一段开始为散板,应用各种节奏音型围绕宫音作自由舒展变化。以描绘名马出厮开道的洒脱不羁、变幻神速。唐·杜甫在《奉简高三十五使君》一诗中亦曾有:“骅骝开道路,鹰隼出风尘”的记叙。

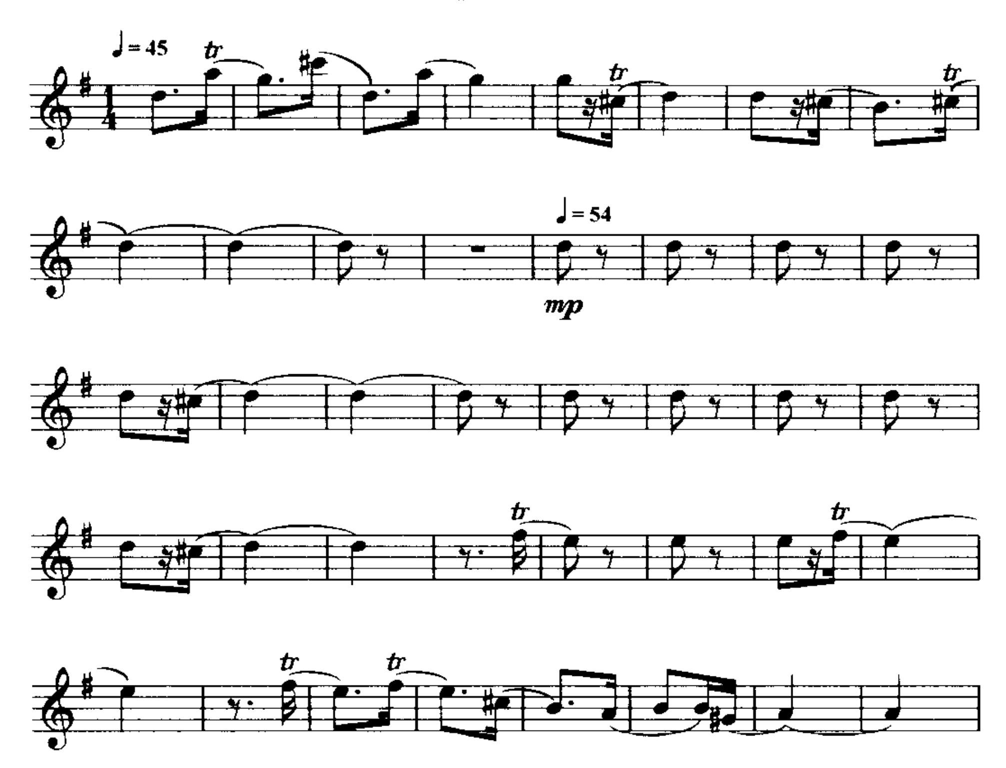
例235:福建南音《八骏马》“骅骝开道”





散板后，继之以$\frac{1}{4}$节拍的主题音调，多变的节奏，活泼跳动的旋律，展现出一片生机勃勃的景象。燕乐调式（亦称古音阶）的应用，表露出闽南音乐古朴典雅的色彩（燕乐调式音列为 do、re、mi、#fa、sol、la、si）。

例 236：福建南音《八骏马》“骅骝开道”



第一段的后部旋律，应用于各段结束处，成为各段合尾，贯穿全曲，构成乐曲循环体的结构特点。合尾旋律在写作上只突出 Re、sol 两个骨干音的跳进，但巧妙地以各种节奏音型的变化使旋律获得新鲜感，并以扩充、加花、变型等手法，使骨干音型在不断的重复中变化展开。

例237:福建南音《八骏马》各段合尾



另一个主题出现在二、四、五、七、八段的前部,各段出现时前8小节不变化。8小节合头以后,各段变化展开幅度较大,特别在五、七两段。这一主题旋律轻快活泼,变奏中节奏、音域、篇幅的变化都较明显。

还有两个新的主题分别出现在三、六段。第三段主题较多地强调羽音,旋律多围绕羽音自由走动,与前后段落(第二段及第三段合尾)强调徵音形成色彩上的对比。

例238:福建南音《八骏马》“玉骢展足”



第六段主题突出音阶下行的旋律特点，快速的演奏，给人以骏马奔腾、风驰电掣之感，达到乐曲高潮。

例239：福建南音《八骏马》“赤兔嘶风”片段



《八骏马》旋律独具一格。乐曲除开始部分为散板外，全曲应用的“紧迭拍”，速度较快，造成紧迫感。乐曲应用三个富有个性而略有对比的节奏型贯穿。

其一，𝄾♪|♫|𝄾♪|♪𝄾|𝄾♪|♫|♫|♪𝄾|，用于二、四、五、七、八段的开首，具有二拍子的律动感；

其二，♪𝄾|♪𝄾|♪𝄾|♪𝄾|♪𝄾| 用于一、六、八段，

(♫|♫|♫|♫|♫|)，

配合旋律的下行进行，具有五拍子的律动感；

其三，♫ | 𝄾 ♪ | ♪ 𝄾 | ♫ | ♫ | ♪ 𝄾 |，用于各段尾部，旋律四、五度跳进，具有三拍子的律动感。

旋律节奏铿锵有力，音调活泼跳动，在完整的统一体中，作略有对比的展开。应用核心音调的发展和围绕中心音而自由衍展的手法很有特点，燕乐调式的应用，为乐曲更涂抹上一层典雅古朴的色彩。从全局来看，合头、合尾的安排以及新主题的不断出现和变奏，使乐曲既有统一感，又不断产生新的意境和变化。在第四、第八两段，还应用传统“集曲”手法（即应用两个主题中的部分旋律组合成一个新的旋律），从创作手法的应用上亦可看出南音深远的艺术传统。

（二）《梅花操》

南音著名器乐套曲之一。乐曲分五段，各段标题为：一、酿雪争梅（《梅花操》）；二、临风妍美（《踏雪吟》）；三、点水流香（《双玉兰》）；四、联珠破萼（《思折》）；五、万花竞放（《琴韵》）。乐曲以清新幽雅的旋律赞赏梅花亭亭玉立、不畏风寒的高洁和坚强。

乐曲主要应用南音各种寮拍（板眼）的变化特点来展开乐曲。南音的寮拍有散板、七寮、慢三寮、紧三寮、迭拍、紧迭拍 6 种，《梅花操》应用了后 4 种节拍（第一段，慢三寮；第二、三段，紧三寮；第四段，迭拍；第五段，紧迭拍）来展开乐曲。

《梅花操》全曲可以划分为三个部分，第一、二段为一个主题在不同寮拍上的变化；第三段篇幅较大，旋律与四、五段有共同处；第四、五段为另一主题在不同寮拍上的变化。

例 240：福建南音《梅花操》第一、二段旋律片段对照





第三段旋律节奏多为四分音符，音调清晰轻盈、优美流畅。

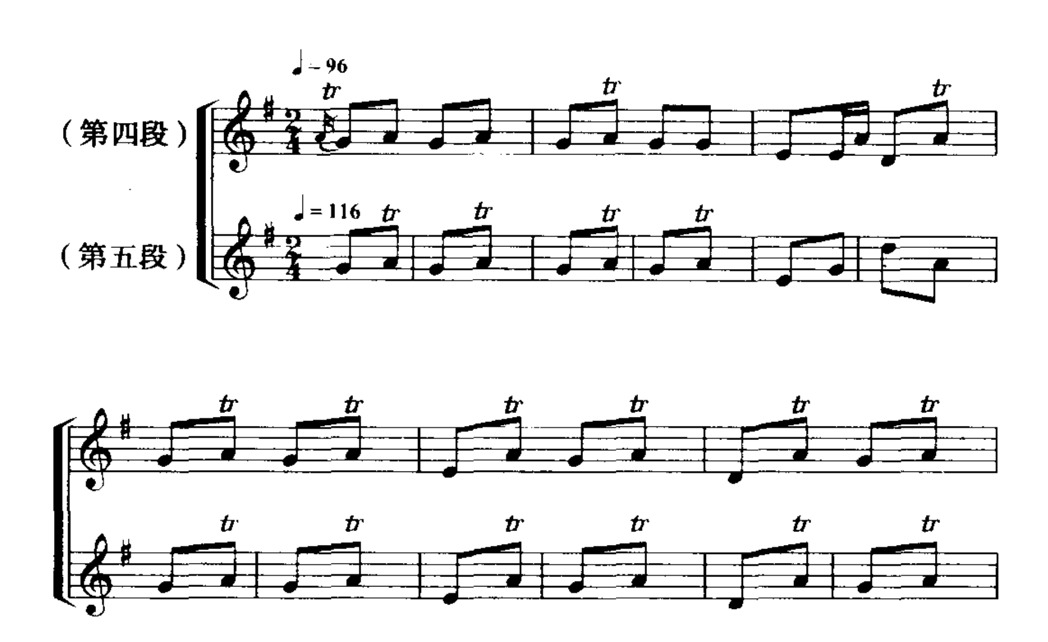
例 241：福建南音《梅花操》第三段片段



第四、五段旋律在节拍上有变化，但旋律本身并未因节拍变化而有规律地扩充或压缩，这种板式变化的特点，是比较古老的。第五段旋律应用紧迭拍，速度较快，情绪热烈奔放，表现出万花争妍

的喜人场景。

例 242:福建南音《梅花操》第四、五段片段旋律对照



《梅花操》在旋律展开手法上除应用节拍的变化特点外,还突出地、大量地应用了传统"叠句"手法,如第一段和第三段旋律表现出平静、端庄的气氛和情绪,简朴的艺术手法更渲染了乐曲独特的风韵。全曲旋律的呈示舒展,表现出南音节奏上的紧与慢、音韵上的强与弱、旋律上的刚与柔的对比变化,意境刻画精细别致,令人回味。

第六节　丝竹乐的艺术特点

一、丝竹乐的曲式结构特点

丝竹乐的曲式结构中，广东音乐的曲式结构大多比较短小精悍,旋律自由伸展,一气呵成。早期作品多用一个小曲或曲牌加花变奏,使之器乐化、地方化。如以《大八板》加工变化而成的《饿马摇铃》、《雨打芭蕉》,以《寡妇诉怨》改编的《连环扣》,从《三宝佛》中的小曲改编的《旱天雷》、《倒垂帘》等,基本上都采用了这种手法。

例243:广东音乐《旱天雷》与传统曲牌【三汲浪】部分旋律对照



广东音乐兴盛时期,创作曲目大量出现,多应用二段、三段和联曲的曲式结构。其中较有特点的是应用核心音调贯穿发展或围绕中心音的转移自由伸展旋律,构成新颖独特的短小乐曲,如《赛

龙夺锦》、《鸟投林》等。

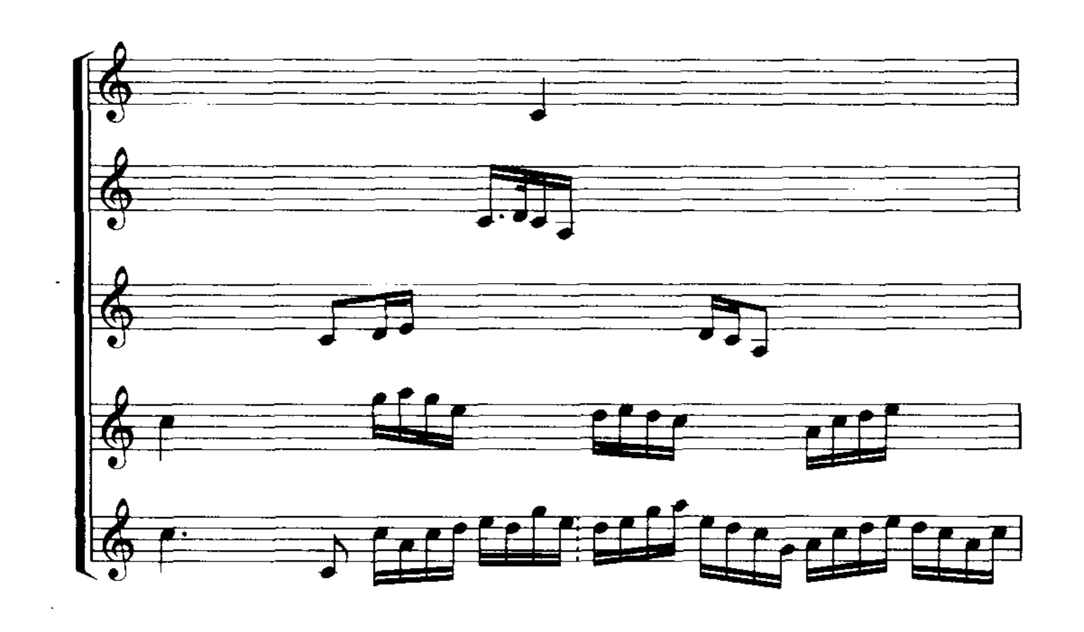
在丝竹音乐的曲式结构中，最大的特点是以板式变化手法构成曲式结构类型。这种特点所形成的一曲多变，形成丝竹乐中一簇一簇围绕母曲的套曲（或称组曲）关系。

如江南丝竹根据民间曲牌【老三六】，可衍变为《中板三六》（简称《三六》）、《慢三六》，在节拍上是$\frac{1}{4}\rightarrow\frac{2}{4}\rightarrow\frac{4}{4}$的扩充变化。

以民间曲牌【老六板】衍变的《五代同堂》为例，其旋律扩充变化情况：

例244：江南丝竹《五代同堂》各曲部分旋律对比

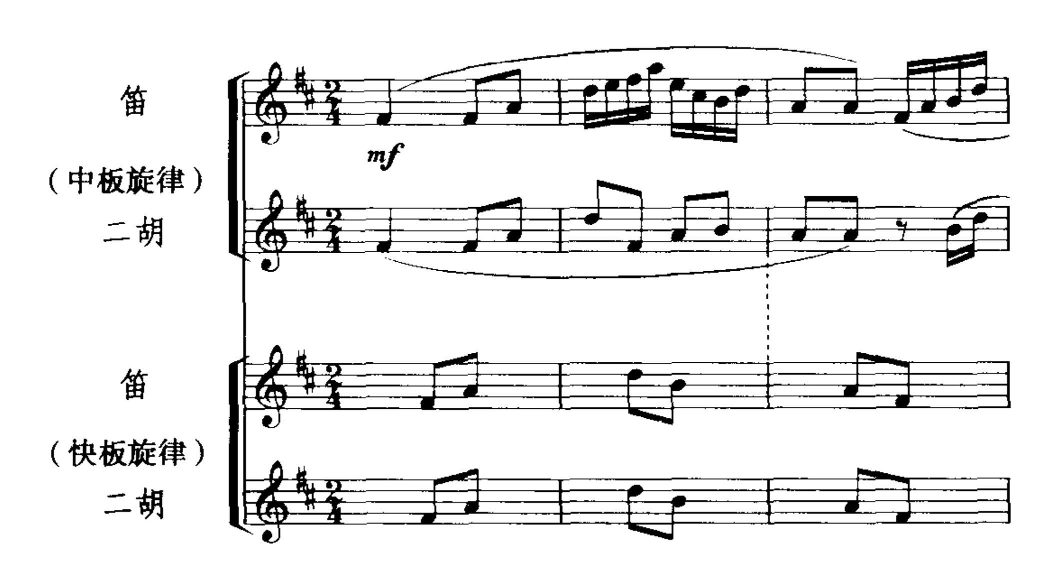




在旋律不断扩充加花衍变过程中，其旋律个性与情绪也在发生着细微的变化。如:《老六板》:流水板,旋律简朴;《快六板》:流水板,旋律生动明快;《中六板》:一板一眼,旋律轻快平稳;《中花六板》:一板三眼,旋律清秀流畅;《慢六板》:一板七眼,旋律典雅徐缓。

当板式变化特点集中应用于一首乐曲时,对比效果比较强烈。如《云庆》、《欢乐歌》等乐曲。

例 245:江南丝竹《欢乐歌》中板、快板部分旋律对比





潮州弦诗传统较典型的曲式结构特点，也是由板式变化手法形成完整的曲式结构体系，其组合有三种类型：

其一，由头板到三板所构成的变奏曲。如《平沙落雁》、《锦上添花》、《月儿高》、《小桃红》、《玉莲环》等乐曲。

例246：潮州弦诗《锦上添花》头板、三板部分旋律对比



其二，由头板到拷拍、三板所构成的变奏曲。如《昭君怨》、《寒鸦戏水》、《凤求凰》、《大八板》等乐曲。

例 247：潮州弦诗《昭君怨》头板、拷拍、三板部分旋律对比



其三，由头板到二板、三板所组成的变奏曲。如《黄鹂词》等乐曲。

例 248：潮州弦诗《黄鹂词》头板、二板、三板部分旋律对比







潮州弦诗一般是一首完整的大型乐曲，其曲式结构模式为：

[引子]→[头板]→[二板]→[拷拍]→[三板],或 [头板或二板慢]→[拷拍]→[三板]这三个部分。

[引子]多为散板;[头板]、[二板慢]为$\frac{4}{4}$节拍;[二板]、[三板慢]为$\frac{2}{4}$节拍;[拷拍]为$\frac{1}{4}$节拍;[三板]为$\frac{1}{4}$节拍。

各个板式的旋律可反复演奏数次,其变奏特点如下:

[二板]、[三板慢]为旋律原型,一般演奏时不反复或反复时变化较少。

[头板]、[二板慢]是旋律原型的扩充,在旋律上多用即兴加花手法,演奏上特别突出声韵特点。

[拷拍]是旋律原型节奏、节拍的变奏,旋律压缩后主要特点是多用后半拍,形成垛句式的旋律进行特点。

[三板]亦是旋律原型节奏、节拍的变奏,旋律压缩后,多用各种"催"法反复变奏多次。

南音中以寮拍为特点进行板式变化或在多首曲牌联缀的基础上,而以不同寮拍按一定程式组合乐曲曲式结构的情况都是常见的。

广东音乐早期改编的乐曲中,除用小曲加花变奏手法外,也应用板式变化特点组织乐曲,使乐曲在发展上具有较大的对比性,使用这种曲式结构时,往往配合速度的变化和调式变化(乙反调→正线)。如《连环扣》、《双星恨》、《昭君怨》、《走马》、《扫落花》、《杜鹃啼》等乐曲。

除板式变化体曲式结构外,循环体、联曲体在丝竹乐中亦常见。南音中的"谱",全部是由曲牌联缀组成的套曲。如《四时景》,是由1.新莺出谷(立春);2.石上流泉(春分);3.清风簌簌(立夏);4.梅雨濯枝(夏至);5.暮蝉轻噪(立秋);6.寒露飘玉(秋分);7.霜钟逸响(立冬);8.急雪飞花(冬至)8支小曲联缀组成。又如江南丝竹的《三六》、《行街》、《四合如意》、《四段锦》等。

二、丝竹乐常用的旋律展开手法

(一) 江南丝竹的织体特点

民间器乐合奏往往是在乐器本身性能基础上突出某一、二件乐器演奏,其他乐器灵活自如地、依据一定的规律特点相互对比、烘托，其合奏的概念即民间乐手长期合作过程中一种逐渐规律化的相互默契的演奏手法。以江南丝竹为例，归纳起来有以下几方面：

节奏对比：这是丝竹音乐合奏各声部旋律对比用得最频繁的手法之一,为了突出某一件乐器的旋律,其他乐器在节奏上与之形成鲜明对比。节奏上你繁我简,或你简我繁,相互烘托,使各声部旋律进行不混杂,富有层次感。

例 249:江南丝竹《行街》片段





音域对比：以不同音域的旋律，形成声部厚度，加强乐曲效果。

技法对比：奏同一旋律时，各乐曲应用不同的演奏技法，获得一定的复声部效果。

例250：江南丝竹《三六》片段





旋律线不同方向进行的对比。

例 251：江南丝竹《行街》尾部



旋律的自由模仿，构成轮奏效果。

例 252：江南丝竹《欢乐歌》片段







(二) 广东音乐的叠奏和模进

叠奏即旋律片段的重复演奏。重复是广东音乐旋律最常见的特点之一，重复有乐节重复、乐句重复、节奏音型的重复等多种形式。

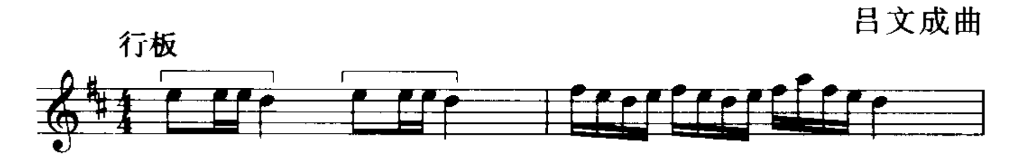
如乐句的重复：

例 253：广东音乐《双飞蝴蝶》片段



乐节的重复：

例 254：广东音乐《步步高》片段



此外，模进是广东音乐创作中的常见手法，这是一般民间音乐中擦弦类乐器较少使用的手法。

例 255：广东音乐《赛龙夺锦》片段



广东音乐《孔雀开屏》片段





广东音乐《柳浪闻莺》片段



广东音乐模进手法的应用多以乐句或乐节为单位进行，下四度的模进应用得最为普遍。在西方音乐影响下，下二度连续模进亦

有所应用,使广东音乐的旋律风格特点发生较大的变化。模进手法应用在句首或句尾时,往往具有变化了的合头、合尾意义,而在句中时,多形成旋律的扩充和展开。

(三) 潮州弦诗的"催"法

"催"法是潮州弦诗传统旋律重要的变奏手法,一般用于三板慢或三板,其主要特点表现为当旋律音型节拍变化后,在每次反复中,常加插花音以填充旋律的"空隙"部分,并应用不同的节奏音型使音乐获得变化和发展。在各次节奏音型以及演奏技巧的变奏中,其基本旋律线和小节数是不变的,构成潮州弦诗旋律发展手法的独特个性和色彩。

潮州弦诗中常见的催法有单催、双催、吊字催、累字催、四催、隔句累字催、带字催、接弓催、双板催、隔句双板催、累句双板催、累板催等多种(各种催法的称呼在当地并不是很统一)。

例 256:潮州弦诗各种催法旋律片段




7. 带字催
8. 拉弓催
9. 双板催
10. 隔句双板催
11. 累句双板催
12. 累板催
旋律原型
1.
2.
3.
4.
5.
6.



应用“催”弓方法演奏时的基本特点:加花的辅助音多用上辅助音,少用下辅助音;原旋律的主要音符放在拍子的单数位置;变奏时原旋律占前一拍的音符时值长一些。当然,有时为了旋律进行的流畅,亦可打破以上规律特点。

三、丝竹乐的宫调

(一)江南丝竹的宫调

由于江南丝竹多用D宫体系内的羽、徵调式,因此在调式转换交替方面总的特点是:同宫体系内宫、羽调式交替较多,往往各小段音乐由强调宫或徵音开始而结束于羽音;上五度移宫形成调式转换的情况最多,形成上五度羽调式的转换,或同主音羽、商调式交替,效果柔和自然,意味淡雅;上四度移宫形成调式转换时,往往到羽调式。某些乐曲结束音在原宫调体系角音上,形成独特的色彩,如《三六》、《行街》等乐曲。

(二) 广东音乐的宫调

广东音乐所用粤胡定弦为 g^1—d^2,其常用调为:

正　线:sol—re 弦,合尺调,即 C 调;

反　线:do—sol 弦,上六调,即 G 调;

苦喉线:la—mi 弦, 四工调,即♭B 调;

梵　线:re—la 弦, 五　调,即 F 调。

其中正线、反线用得最多。多数情况下,粤胡空弦音为调式主音,正线所奏乐曲调式以徵调式最多(多强调徵、商二音)。如:《寄生草》、《下山虎》、《娱乐升平》、《三潭印月》、《连环扣》、《双星恨》、《昭君怨》、《三宝佛》、《旱天雷》、《三跳涧》、《陌头柳色》、《汉宫秋月》、《小桃红》等乐曲。宫调式次之,如:《步步高》、《饿马摇铃》、《二龙争珠》等乐曲。反线所奏乐曲调式以宫调式较多。如:《鸟投林》、《狮子滚球》等。

当正线奏乙反调时,特别从目前演奏倾向,除具有类似潮州弦诗重三六的调式色彩外, 往往可以形成同主音徵、羽调式交替特点。

(三) 潮州弦诗的宫调

潮州弦诗所用调式有轻三六、重三六、反线、活五、轻三重六等多种。

潮州弦诗的音律较之十二平均律有着明显的差异, 特别在 si—do、mi—fa 之间表现得更为明显突出。潮州弦诗传统所指调式是以音程出现的差异、程式化特定音群组织的运用所造成的调式色彩对比而决定的。

潮州弦诗各种调式在民间运用中的习惯表现意义:轻三六调:曲调多轻快、明朗、活泼;重三六调:多擅长深情含蓄的表现,旋律往往具有抒情典雅,如倾如诉的特点;活五调:善于表达哀怨、悲愤的情调,其旋法与音律颇接近于潮语,因此,更具有地方色彩和特点;反线:与轻三六调同,但高四度。

潮州弦诗经常将一首乐曲用不同调式色彩进行演奏, 在保持

原曲的基本旋律和节拍的情况下,常见的变奏情况:轻三六调可以转为重三六调、轻三重六调、反线的乐曲;重三六调可以转为轻三六调、轻三重六调、反线、活五调的乐曲;活五调可转为重三六调、轻三六调的乐曲。

从现代潮州弦诗的演奏倾向来看,传统这一特性和欣赏习惯,已经在不断衍变发展。演奏家们不仅认识到 fa、si 二音的色彩性,也注意到它的功能意义。因此,当轻三六的宫音是 F 时,那么重三六可转至上四度的♭B,反线和轻三六则可转至下四度 C。↑fa、↓si 二音色彩性、功能性的交替运用,丰富了潮州弦诗的调式调性表现能力,这是毫无疑义的。

(四) 福建南音的宫调

南音把调称为“空门”或“管门”,常用的调有四种:

四空管　　六=宫=F

五空管　　尺=宫=C 或士=宫=G

五空四尺管　尺=宫=C

倍思管　　工=宫=D

四、丝竹乐的演奏技法

(一) 江南丝竹演奏技法的特点

笛子:多用 D 调曲笛,指法筒音作 sol 的乐曲占首位。演奏上注重气息的运用,要求音色圆润饱满。高音清远、含蓄;低音悠扬婉转。最常用的技法有垫音、叠音(打音)、气颤音、震音、颤音等。

二胡:定音为 d^1—a^1,多用 do—sol 弦(即 D 调)。演奏上要求右手弓法饱满柔和,连绵不断,强拍惯用拉弓,往往同音反复时也不用分弓,力度变化细腻。左手传统习用一个把位演奏,多用滑音(外弦第三指的上滑音、回滑音,里弦小三度的垫指滑音)、勾音、空弦装饰音、左侧音。

扬琴:竹法节奏均匀(多为十六分音符或八分音符),在弱拍上常用八度双音装饰旋律。催快时,则用双打、八度轮奏等技法。

琵琶:定音为 A d e a,演奏时不用相位,品位亦不超过尺字调“乙”的品位。常用技法是半轮、双弹、夹弹,偶尔也用分、扫、泛音、长轮。

小三弦:定音为 A d a,音量较大,音域幅度宽,在演奏上有控制乐曲节奏、速度的作用。演奏则多用十六分音符的密集节奏和同音进行,不要求旋律的完整性。技法多用八度双音、空弦音,把位变换亦不频繁。

(二) 广东音乐演奏技法的特点

粤胡:演奏要求抒情柔美、丰采华丽,非常注重旋律的加花装饰,为一般弦乐器所不及。

左手主要演奏技法有滑音,传统演奏由于不用四指,因此,滑音的应用较为频繁。其特点为定把滑音,常用小三度的绰、注。上行旋律多用绰;下行旋律多用注。此外,善用回滑音,常用同音反复时装饰旋律。其他常用技巧如加花,在上行旋律中用得较多,下行旋律用得较少。先锋音,亦称冒头,即乐曲开始时总是由粤胡自由地领奏出头几个装饰性的乐音。背仔,多用于结尾处,广东音乐演奏中长音较少应用,多以各种装饰性的旋律将其填充。这亦是早期弹弦乐器遗留下来的旋律特点。另外,左手不用揉弦技法,而是应用压按和空弦震音,压弦震动幅度大,自有其韵味特点。

右手弓法的主要特点是多奏分弓,快速弓法较多,使旋律分割跳动,乐音清晰。奏强拍时,多用推弓,与其他擦弦乐器演奏习惯相反。

扬琴:在演奏上有右竹、左竹之分。丘鹤俦为左竹,严老烈、方汉等人为右竹。目前,奏右竹竹法的较普遍。由于竹法的不同而形成旋律装饰上的不同特点。加花是广东音乐扬琴演奏应用最多的手法之一。

要求演奏活泼、丰满、华丽。用得最多的是衬音奏法(多用 sol、mi 二音作衬音),八度衬音、八度轮奏亦常应用;其次是弹奏,使旋律增添活泼、跳动的特点。

（三）潮州弦诗演奏技法特点

在演奏上潮州弦诗要求各乐器从本身性能出发，在“出字”和“做句”两种技巧上下功夫。“出字”即演奏单音时的装饰性倚音，如垫指、滑音（俗称溜指）、按音（俗称擒指）等。“做句”则是在演奏中对旋律的即兴加花，特别在演奏慢板旋律的伴奏时，具有较大的灵活性。因此，要求演奏者具有较高的演奏水平和音乐修养。

潮州弦诗的主奏乐器是二弦，二弦定音为四度 c^2—f^2(sol—do 弦，1=F）。由于音高，弦距短，弓子粗，在掌握上要求有较高的技巧和控制能力才能奏出悦耳的乐音。

在用弓上传统有文、武、病、狂、昼、眉、点、珠八法，近代二弦演奏家钱若储又总结了二弦的用弓八法，为长、短、带、平、催、顿、跌、偷。

左手指法主要有吟、揉、绰、注四种。

（四）福建南音演奏技法特点

“洞管”编制主要用洞箫、琵琶、二弦、三弦这四种乐器。

洞箫一般为 D 调，演奏各调门乐曲时的指法。

五空管	筒音作 la；
五空四尺管	筒音作 re；
四空管	筒音作 mi；
倍思管	筒音作 sol。

琵琶定弦为：d（工）、g（乇）、a（下）、d^1（工）。演奏技法古老清淡，目前已不用拨子，右手基本上只用大、食二指弹奏，主要演奏技法有撚指、点撚、抢撚、贯撚、点指、去倒、半跳、全跳、分指、采指、快落指、慢落指等二十余种（多为弹奏时的各种加花特点和节奏型的变化）。

二弦定弦：“洞管”为乇（内弦）、工（外弦），sol—re 弦；“品管”为工（内弦）、下（外弦），re—la 弦。二弦演奏一般用三个把位。

三弦五空管定弦为：a（下）、d^1（工）、a^1（一）。演奏技法与琵琶同。

注　释

①《周礼·春官》:“大师……皆播之以八音:金、石、土、革、丝、木、匏、竹。”

②《晋书·乐志》:“相和,汉旧歌也;丝竹更相和,执节者歌。”

③ 宋郭茂倩《乐府诗集》:“古今乐录曰:王僧虔技录:楚调曲有白头吟行、泰山吟行、梁甫吟行、东武琵琶吟行、怨诗行,其器有笙、笛、弄节、琴、筝、琵琶、瑟七种。张永录云:未歌之前,有一部弦,又柱弄后,又有但曲七曲……”

④ 宋耐得翁《都城纪胜·瓦舍众伎条》:“细乐比之教坊大乐,则不用鼓、拨鼓、羯鼓、头管、琵琶、筝也;每以箫管、笙、纂、嵇琴、方响之类合动。”

第八章　鼓吹乐类乐种

早在西汉初期鼓吹乐就已在我国西北边疆地区流传[①],后来被历代统治阶级利用,作为军乐、宴乐,并应用于各种仪式中[②]。自汉以来一直列为鼓吹署,作为独立的演奏形式被上层统治阶级所传承。至于鼓吹乐长期以来在民间的衍变和发展,很少见到有关这方面的文献记载。我们仅从目前保留下来的各种鼓吹乐的演奏形式和曲目来看,它渊源古老,根基深厚,几乎遍及全国。它们不仅在名称、形式、乐器的应用、演奏曲目等方面各有不同,在演奏风格上更是各具风采。

宋以前宫廷中鼓吹乐所使用的乐器,管乐器多是角、笳、排箫、笛、筚篥、中鸣、长鸣;打击乐器主要有錞于、钲、铙、铎、鼓、节鼓、大鼓等。

鼓吹乐中唢呐类乐器的引入,约在金、元时期[③],当时用于军乐和仪仗[④]。明代已在内地广泛流传[⑤]。

鼓吹乐的演奏形式有三种,分别以唢呐、管子、笛三种类型乐器主奏。往往一个地方乐种可以具有这三种演奏形式,但其中总有某一种演奏形式更具有特色和代表性,占据着主导地位。如冀东鼓吹乐、山东鼓吹乐、辽南鼓吹乐、吉林鼓吹乐中的唢呐、海笛为主奏;北京智化寺京音乐、山西八大套、河北音乐会中以管子为主奏等。

第一节　北京智化寺京音乐

一、概述

座落于北京古城东南角的佛教寺院智化寺，建于明代英宗正

统十一年(1446),是皇宫弄权太监王振所建的一所家庙。该寺院不仅以其建筑和藏经在北京佛学界著称,它所保留下来的古老乐谱、乐器、乐曲,特别是一直持续到20世纪50年代的京音乐,在中国佛学界、音乐界更具有珍贵的文献价值。古老的智化寺京音乐,对于研究中国佛教音乐艺术、中国音乐史、民族音乐学等学科有着极其重要的意义。

智化寺建寺时,由于王振在宫廷的显赫权势和地位,寺院聘有在音乐方面造诣很深的乐僧,设有编制严格、完整的乐队,主要用于佛事和祭祀活动。正统十四年(1449),景帝即位,王振被斩。在景泰元年至七年(1450—1456)期间,智化寺无人过问,寺院里的乐僧便靠音乐活动谋生,使智化寺京音乐走出了寺院。到了元顺元年(1457),英宗复位,他为了追念忠实于他的太监王振,便在智化寺塑像树碑,设典祭祀,智化寺京音乐再度受到重视并活跃起来。约在道光、咸丰年间(1821—1861),智化寺京音乐向外传授到天仙庵,以后又分别传授到成寿寺、水月庵、地藏寺、夕照寺、关帝庙、火神庙、九顶娘娘庙、普宁寺等十余座寺院,智化寺京音乐逐渐成为北京北传佛教音乐的中心,被乐僧们冠称为“京音乐”[6]。

1952年在巨赞法师(原中国佛教协会副主席)的支持下,乐僧法广指引查阜西先生采访发现了京音乐演奏乐僧18人,后法广又发现清·康熙三十三年(1694)永乾抄本古谱。京音乐的古朴演奏与古谱、乐器,引起宗教界、音乐界众多学者的关注与震惊。潘怀素、查阜西、杨荫浏、杨大钧等先后撰写了介绍与研究智化寺京音乐的文章与论文。

1952年11月,中央音乐学院民族音乐研究所为智化寺京音乐录制了《清江引》、《小华严》2曲。1953年春在查阜西的推荐下又录制了中堂曲《昼锦堂》、《锦堂月》、《山荆子》与套曲《料峭》,使50年代智化寺京音乐的实际演奏音响得以存留至今。

1953年2月10日,在北京文联主席老舍主持的“燕乐晚会”上,查阜西第一次向文艺界介绍了智化寺京音乐的发掘过程与艺

术特点，并演奏了3首智化寺京音乐乐曲：只曲《小华严》；法器《粉蝶出六条》；中堂曲《昼锦堂》。

1954年在文艺界与宗教界的联合倡议下，当年成立了“北京京音乐筹备会”，随即成立“北京智化寺京音乐研究会”。但后来因故并未进一步展开对智化寺京音乐的整理与研究工作。

智化寺京音乐从1446年传习至今，已有28代传人。音乐训练非常严格，一般只收12岁以下的童僧学习，经过近7年的苦练，要学会坐、站、跪、行四种姿势的演奏，以适应佛事活动的各种要求。在演奏技巧方面有严格的规范，不得随意增删变异。因此，从某种意义上来讲，智化寺京音乐是在较长的历史时期内忠实地保存了中国古老音乐文化风貌的一个乐种。

智化寺京音乐包括诵经、管乐、法器三个部分（乐僧俗称禅门、音乐门、法器）。它所不同于一般佛教寺院音乐的很重要的一点，是以突出管乐演奏艺术为其主要特征。乐僧掌握许多大型器乐套曲演奏，而为其他寺院及民间鼓乐手所不及。下面我们从智化寺京音乐所使用的乐谱、乐器、宫调、乐队组合、乐曲五方面作一简要介绍。

（一）智化寺京音乐的乐谱

现存最早乐谱为清·康熙三十三年永乾抄本《音乐腔谱》和两册没有标注年代的手抄残本。《音乐腔谱》中有管乐谱48首；两册手抄残本共有管乐谱66首。禅乐与法器当时主要是以口传心授的方法承传的。

《音乐腔谱》所用记谱法属传统俗字谱体系，实际上是俗字谱与工尺谱的混合记谱法。因此，它本身存留了唐、宋时期记谱法上的许多特点。首先，从记谱符号来看，板用“ソ”符号标记，与唐代燕乐半字谱相同；另外，将“乙”字写作“\”，将“工”字写作“丨”，又与根据唐代半字谱衍化而成的宋代俗字谱相同；其“五”、“六”二字与“四”、“合”二字在演奏时高低八度不分，这一点与宋代俗字谱也是相似的。其次，智化寺京音乐的《音乐腔谱》的乐谱音列是以“合”字

为调首，与一般民间工尺谱音列以“上”字和“尺”字为调首是不同的。以“合”字为调首的音列，是南宋张炎所著《词源》以前通用于民间音乐的音列排列方法。《音乐腔谱》的“乙”字下面有低半音的“哑乙”，“凡”字下面有低半音的“哑凡”，这些标记又与南宋姜白石歌曲中所标记的“下一”、“下凡”是一致的。

因此，智化寺京音乐所存《音乐腔谱》，抄谱时期虽为17世纪的清代，但它保留有唐代半字谱的痕迹和宋代俗字谱的许多特点，它的书写方法，可能体现了南宋至明之间，俗字谱延续演化为工尺谱时的乐谱特征。

（二）智化寺京音乐的乐器

管乐器有管、笙、笛三种；打击乐器有云锣、鼓、铛子、小钹（俗称铪子）、大钹、大铙。

管子开有9孔（前7后2），目前民间一般流传的管子是8孔（前7后1），只有极少的地区仍保留9孔管的形制。据北宋著名学者陈旸著《乐书》（1099年成书）所载，管“其大者9孔”。“今教坊所用，前七空，后二空，以五、凡、工、尺、上、一、四、六、勾、合十字谱其声。”智化寺京音乐所用管与北宋教坊筚篥的形制、孔序名称是完全一致的，且二者正调音列首音均为“合”字，音高同为f^1。所不同的只是北宋教坊筚篥所注上端3孔各发一音，而智化寺京音乐管子上端3孔有的可发二音；另外，二者第4孔（背孔1）虽均为“勾”音，但传到智化寺时，此孔已基本上不使用了。

智化寺京音乐的笙是17簧，这一点也是十分值得注意的。目前我国民间流传的笙大多为13簧，河南流行的方笙是14簧，冀中管乐笙为17管15簧。智化寺的17簧笙，历史渊源可追溯到唐代的巢笙。陈旸《乐书》中载：“圣朝大乐所传之笙，并十七簧，旧外设二管，不定置，谓之‘义管’，每变均易调，则更用之。”即17簧管外，还另设有二管，其簧高可随乐曲各调变易，可转七调。目前智化寺笙只保留了其17簧，而没有保留这两支可变易的“义管”。因此，目前智化寺所用17簧笙一般只能用于四个调的演奏，但是17簧的

形制说明了它与唐、宋旧制的密切关系。

智化寺京音乐所用的笛与唐、宋旧制同，但比目前流行的曲笛高小三度，第 3 孔实际音高为 f^1。

（三）智化寺京音乐的宫调

智化寺京音乐传统有四调，即正调（合=宫=F，筒音作 do）；背调（上=宫=♭B，第 3 孔作 do）；皆止调（凡=宫=♭E ，9 孔管第 7 孔作 do）；月调（尺=宫=C，9 孔管第 5 孔作 do）。目前智化寺京音乐演奏中主要用正调与背调，其次为皆止调和月调。

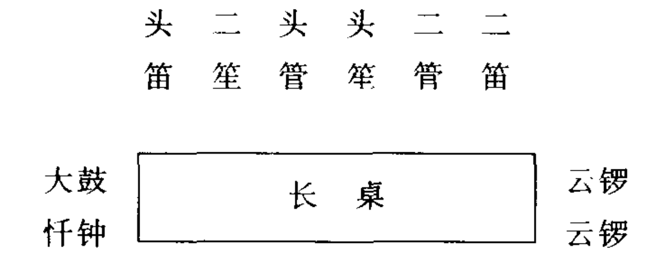
从智化寺京音乐所用宫调的调名来看，背调可能与文献记载的唐代“背四调”有关；皆止调在《音乐腔谱》中称“结之吊”，《音乐佛事》（智化寺传授到水月庵的抄本，1903）中称 “皆止调”，可能与文献记载的梁、隋间的“碣石调”，唐、宋年间音讹为“歇指调”有关；唐代有“越调”调名，智化寺京音乐中的月调可能是“越”字的音讹。以上三调如与隋、唐燕乐调名同为一系的话，那么，其历史的渊源关系已是一千三百多年了。

（四）智化寺京音乐的乐队

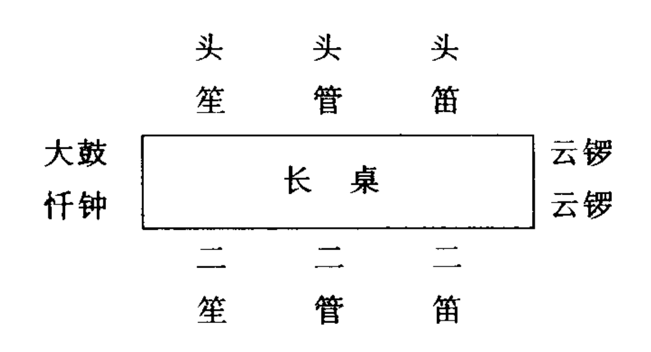
智化寺京音乐乐队组合形式有两种。

其一，管乐队。所用乐器有管两支（分头管、二管），笙两支（分头笙、二笙），笛两支（分头笛、二笛），另外配以两架云锣（分头锣、二锣）和一面大鼓、忏钟。其坐奏时的队形有以下两种。

之一：



之二：



其二，法器乐队。不用管乐器，全部用打击乐器演奏。除大鼓的演奏者不调换外，演奏管乐的乐僧所兼奏的打击乐器是固定的，即司管者击钹；司笙者击小钹；司笛者击铙；司云锣者兼铛。

演奏时管子为乐队的骨干，旋律很少加花，注重运气和神韵；笙的演奏突出节奏，花点的应用有一定之规；笛的演奏比较活泼，急速连贯的花音经常使用，它穿插于古朴典雅的旋律之中，别有一番风趣；云锣演奏多同音反复以加强旋律的节奏感，多奏先现音。

（五）智化寺京音乐的乐曲

智化寺京音乐存留的三份乐谱中，共有曲牌 79 首。其中来自唐诗、唐乐、唐代法曲的曲目有《醉翁子》（即《醉公子》）、《天下乐》、《点绛唇》、《鹊踏枝》、《千秋岁》、《感皇恩》、《迎仙客》、《逍遥殿》、《小梁州》、《大梁州》、《后庭花》等十多首；来自宋词词牌的曲目有《垂丝钓》、《锦堂月》、《好事近》、《昼锦堂》、《玉抱肚》、《泣颜回》、《唐多令》、《小桃红》、《叨叨令》、《金蕉叶》、《醉春风》等十多首；其中大量曲牌来自宋、元以后的南北曲、散曲，如《混江龙》、《望吾乡》、《水晶宫》、《寄生草》、《撼动山》、《解三酲》、《下山虎》、《雁过南楼》、《清江引》、《迓鼓令》、《哪吒令》、《采茶歌》、《脱布衫》、《元和令》、《梧叶儿》等几十首。另外，有一部分曲目可能来自乐僧的创作，如《五声佛》、《金字经》、《西文经》、《劝善诫》、《通法界》等。

智化寺京音乐 79 首曲牌在曲式结构上分只曲与套曲两种。只曲即单独演奏的曲牌，多用于白天佛事，但夜间放焰口时亦兼奏有只曲。套曲分两种，用于白天佛事演奏的套曲叫“中堂曲”，用于夜

间放焰口的套曲是专用套曲，曲名《料峭》。

二、作品选介:《昼锦堂》

北京智化寺京音乐中堂曲代表曲目之一。乐谱最早见于《音乐腔谱》，清·康熙三十三年(1694)永乾抄本，以后又见于《京音乐谱》(1837年抄本)、《音乐谱》(1853年抄本)、天仙庵《音乐谱》(1887年妙申抄本)、天仙宫《京音乐谱》(1900年抄本)、水月庵《音乐佛事》(1903年朗堃抄本)、成寿寺《京音乐谱》与《音乐佛事》(抄本年代不详)、关帝庙《音乐谱》(1953年荣增抄本)等10余部乐谱。乐曲以身部第1首曲牌【昼锦堂】而命名，属无标题音乐，共载中堂曲8套。中堂曲所用乐器有管(2)、笛(2)、笙(2)、云锣(2)、大鼓、大铙、大钹、铛子、小镲各1。主奏乐器为管。

中堂曲《昼锦堂》演奏用背调(第3孔作do)。

全曲由"拍"、"身"、"尾"三部分组成。其曲式结构框架固定模式为一拍、三身、三尾。即"拍"为1首大型曲牌构成;"身"为3首大型曲牌联缀构成;"尾"为3首小型曲牌联缀构成。中堂曲共用7首曲牌组成。

《昼锦堂》曲式结构框架:

拍部:1.【垂丝钓】;

身部:2.【昼锦堂】,

3.【锦堂月】,

4.【醉翁子】;

尾部:5.【金字经】,

6.【五声佛】,

7.【撼动山】。

这个曲式结构模式是北京智化寺京音乐中堂曲的典型曲式结构模式框架，它保存了中堂曲最古老的曲式结构框架原型。从1694年《音乐腔谱》到1953年关帝庙《音乐谱》，直至当今的演奏，前后传承300多年，这个框架模式没有变化。其主要规律特点表现在:

第一,拍部所用曲牌,可以作为只曲单吹,单吹时可以多次反复不限;但作为套曲序部时,最多只能吹奏两番,不能多吹;作为套曲拍部的曲牌,一般不作身用;拍后所挂之曲牌,有一定的范围和程序,不能随意挂接;一首拍的曲牌,往往可以为几首套曲共用,一首套曲也往往可以在不同的情况下使用不同的拍曲,如《昼锦堂》的拍部,除【垂丝钓】外,还可以用【合四拍】、【送仙人】等曲牌作拍;另外,同样一个拍部曲牌,如果用不同的调名与指法演奏,可视为另一道套曲。因此,不少古谱抄本里的中堂曲拍部是空出来的,可供乐僧选择。

第二,中堂曲身部曲牌一般不作套曲的拍部或尾部曲牌使用;身部曲牌多为同调相接,具有相对的稳定性;身部曲牌一般不作只曲单吹。

第三,尾部曲牌多为小型曲牌,可作只曲单吹;少量曲牌有时亦作拍部曲牌用。

北京智化寺京音乐中堂曲只用于超度亡灵的白天佛事。该佛事一般从亡者第三天开始,称为"接三",每隔一天做一次。即从"接三"开始,逢单日做,双日不做。以智化寺"接三"当天的法事为例,其程式结构如下:

上午:1. 法器,【开坛钹】;
2. 品咒,《大悲咒》、《小悲咒》、"心经";
3. 咒曲,《小华严》;
4. 香赞,《清举》、《华严忏》(上);
5. 中堂曲,《昼锦堂》;
下午:6. 法器,《粉蝶六条》;
7. 拜忏,《华严忏》(中);
8. 中堂曲,《山荆子》;
9. 拜忏,《华严忏》(下);
10. 法器,【过街仙】;
晚上:11. "放焰口"(瑜加焰口全套)。

法事无论做几天，每天上午演奏的中堂曲必需换曲目，下午演奏的中堂曲可以不换。北京演奏中堂曲头管的著名乐僧有宗全、顺全、德全、普远、心辰、连广、德广、俊广、妙申、教真、德声、本利、绪增等⑦。

为了宏扬中国传统音乐文化，70 年代末至 80 年代初，北京佛教协会对濒临失传的智化寺京音乐组织了一系列抢救工作。1984 年 8 月，在北京广化寺举行了中断 30 多年的智化寺京音乐招待会。1986 年 3 月 30 日，由北京市佛教协会与中央音乐学院联合组织了部分乐僧和专业音乐教师，成立了“北京佛教音乐团”，并于 1987 年、1989 年先后两次赴欧洲的德国、法国、瑞士、西柏林以及亚洲的新加坡等国进行“智化寺京音乐”的专场演出，1992 年 2 月又赴中国台湾演出，艺术上获得成功，受到海外华侨与国际友人的高度赞扬。

1990 年夏，北京市智化寺文物保管所为了进一步挖掘、整理、传承智化寺京音乐文化，使之后继有人，在北京有关领导与学者支持下，将原智化寺京音乐老一代传人请回智化寺，并从有悠久民间音乐传统的河北省固安县“屈家营音乐会”的家乡招收农民子弟为艺徒，传授智化寺京音乐的禅曲与音乐。

第二节　河北音乐会

一、概述

主要流行于河北省中部保定、石家庄、廊坊及衡水地区，故又有冀中管乐之称。演奏者有僧、道乐班和民间鼓乐班两种。河北音乐会不是以参加民间婚丧嫁娶的演奏为主要活动内容，它除经常性的训练、自娱活动外，主要在全村每年重要的祭祀节日和风俗性节日中演奏，如每年阴历七月十五日的盂兰盆节（民间俗称鬼节、灯节），各村均有隆重的祭祀仪轨和音乐会的演奏活动。此外，每年

的正月十五前后，各村音乐会都要举行隆重的“串村”活动，使民间喜庆节日达到欢腾的高潮。

河北音乐会在长期历史发展过程中，衍变为两个派别，即“北乐会”与“南乐会”。音乐会的主要传统与特征，较多地保留在“北乐会”，其乐队编制比较严格，传统为管(2)、笛(2)、笙(2)、云锣(2)、鼓 (1)，但目前在乐队编制上也因各音乐会的条件变化而有所变异。“北乐会”使用的乐器音量较小，风格典雅，多奏大型套曲，如活跃在廊坊固安县的“屈家营音乐会”和雄县、香河县的“音乐会”等；南乐会有擅长吹奏民歌、小调和群众歌曲的传统，因此，俗称“吹歌”，主要流行于河北省中部定县、徐水、安平、安国、博野等地区，尤以定县子位村吹歌会和徐水县迁民庄吹歌会的演奏最为著名。

根据定县子位村吹歌会组织人王成奎回忆，他演奏吹歌的家传技艺已有六代，因此，吹歌在冀中流传的历史，至少也有二百多年。从河北音乐会所用乐器和乐队编制来看，有可能是古代的鼓吹乐和清代铙歌乐在冀中的一个变化和发展。

北乐会的主要代表曲目有《拿天鹅》、《普庵咒》、《昼锦堂》、《锦堂月》、《泣颜回》等十余套。

南乐会曲目有僧、道宗教音乐与民间音乐两大类。僧、道宗教音乐常奏曲目有《大赞》、《上桥祭》、《集魂祭》、《救苦难接救苦赞》、《虚空记》、《五供养》、《大供养》、《三献》、《大祝筵》、《星主赞》等。民间音乐多来自民歌、秧歌调、昆曲吹打曲牌、民间器乐曲牌、地方戏曲音乐等，常奏曲目有《放驴》、《小二番》、《小开门》、《万年欢》、《集贤宾》、《得胜令》、《斗鹌鹑》、《豆叶黄》、《脱布衫》、《小磨坊》、《摘棉花》、《庆寿》、《红绣鞋》等。除此之外，也完整地演奏地方戏曲唱腔，如老调、河北梆子、山西梆子、哈哈腔、侉丝弦等。

河北音乐会乐队编制有北乐会、南乐会两种。北乐会乐队编制8—10人，管乐器有管子(管身较细，音量较小)、曲笛、笙；打击乐器有鼓(较大)、小镲、云锣、铛铛；弦乐器有龙头胡。北乐会演奏风格古朴端庄，速度缓慢，情趣典雅。南乐会乐队编制以多管、多笙、

多海笛为主要特点，一般编制均在10人以上，多则上百人。管乐器有管子（其中1人为主管，其他人为副管）、海笛（多支）、梆笛（1—2人）、海椎（亦称“喇嘛号”，1—2人）、笙（多个，同音高）；打击乐器有鼓（或用板鼓、简板）、小镲、铛铛、手鼓、大铙、大钹；弦乐器有龙头胡、京二胡、秦琴等。南乐会演奏风格活泼健朗，速度轻快，声势宏大，情绪热烈，深受地方群众喜爱。

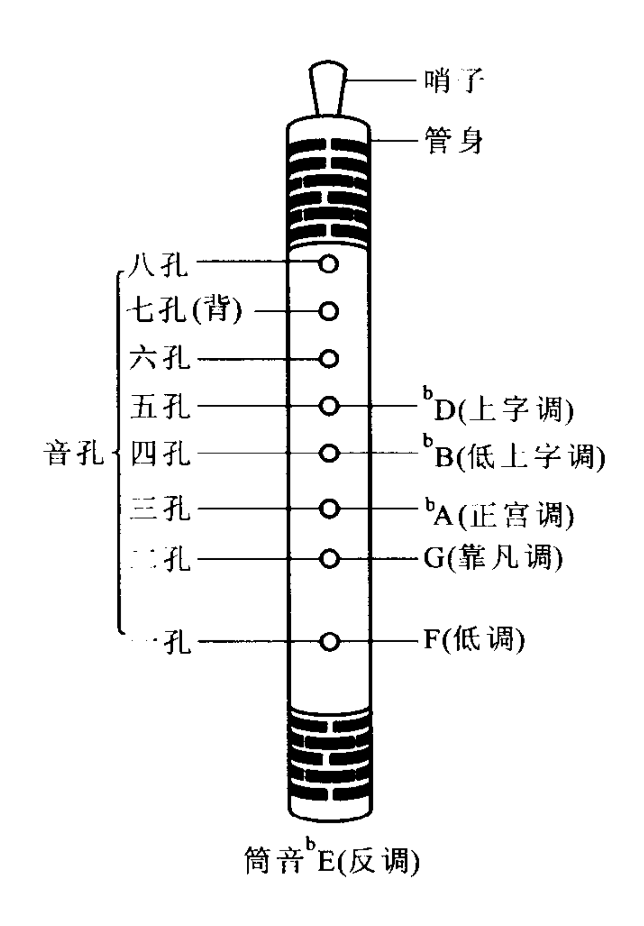
河北音乐会以管子为主奏乐器，由于管子的形制不同，而产生多种演奏形式。以南乐会乐队为例，有大管（G调）、管（A调）、小管（D调）三种。常见的主奏形式有以大管、管、小管分别主奏；两支小管对奏；大管与管或小管对奏等多种。

南乐会惯用的调名（调名的意义主要是指指法，对调性来讲只具有相对的意义，而不是绝对音高的意义）如下表：

南乐会主奏乐器管子调名、指法、调高的对应关系

调　　名	指　法	G调管	A调管	D调管
正调（又称“正宫调”、“正字调”）	第3孔作do	G	1=A	1=D
反调（又称“大凡调”）	筒音作do	D	1=E	1=A
上字调	第5孔作do	C	1=D	1=G
低调（又称“工字调”）	第1孔作do	E	1=$^{\#}$F	1=B
低上字调	第4孔作do	A	1=B	1=E
靠凡调	第2孔作do	F	1=G	1=$^{\#}$C

以$^{\flat}$A调管子为例，其调名、指法、调高的对应关系：



演奏曲目中正调、上字调指法占首位;靠凡调、反调指法次之;其他指法用得较少。

二、作品选介:《小二番》、《放驴》

(一)《小二番》

这是南乐会中广泛流传的一支小曲。以演奏特点命名,“二番”表示乐曲反复变奏两次。《小二番》旋律流畅明快,富于歌唱性,乐曲灵活地运用管子的各种演奏技巧和民间变奏手法,表现出鲜明的地方色彩和风格特点。

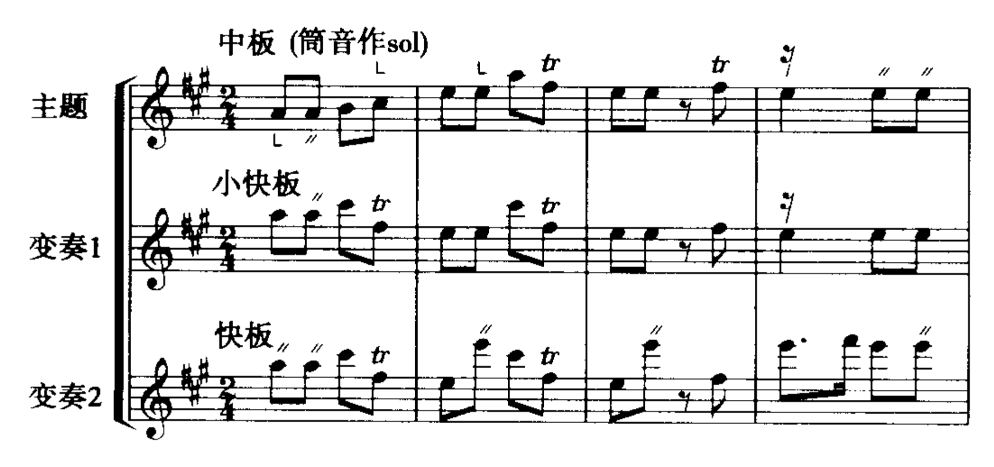
《小二番》由旋律性格基本一致的两段组成,两段以徵调式、宫调式相呼应,第二段开始时,用“以凡代宫”的手法明显地转到上四度调性,形成段落之间对比变化。

例 257：南乐会《小二番》两个段落的衔接部分



《小二番》的变奏特点：其一，乐曲一般演奏三遍，这三遍民间要求其变化特点为"稳、巧、闹"三字。第一遍演奏时，旋律具有呈示的作用，要求"稳"，以便清晰地表达乐思；第二遍演奏时，音乐初步展开，要求"巧"，旋律变化流畅，活泼灵巧而不混乱；第三遍演奏时，音乐发展到高潮，要求"闹"，即速度加快，情绪热烈，达到完满的结束。

例 258：南乐会《小二番》旋律变奏对照





tr
ff

其二为移调指法变奏,民间叫“翻调”,即将同一首乐曲在管子上用不同的指法演奏,发挥管子的不同音高和演奏技巧来丰富乐曲的表现能力,形成乐曲在演奏上的不同特点和变化。移调指法变奏不是旋律单纯地音高移位演奏,而是在移调和指法变换的同时,根据乐器性能和音域特点使乐曲旋律相应地进行变化。往往一首乐曲可以翻三、四个调演奏,但对比最明显的是相距四、五度的翻调演奏。如《小二番》用正宫调(1=A,第3孔作do)演奏时,旋律上下波动较大,显得格外活泼,在演奏技巧上突出了“上跨五音”、“打音”的应用。用上字调(1=D,第5孔作do)演奏时,由于旋律移高四度,突出了顶孔“涮音”和“跨五音”的演奏技巧,使音色明亮,情绪更为健朗,整个乐曲中长、短颤音的应用也很有特色。

例259:南乐会《小二番》翻调旋律对比





其三为板式变化特点，往往将原曲节拍扩充一倍，形成一种新的变体。《小二番》为$\frac{2}{4}$节拍，民间常将其结构扩充为$\frac{4}{4}$节拍，称为《大二番》。《大二番》经过扩充变化后，特点主要在于旋律的加花变化。

例 260：南乐会《小二番》、《大二番》旋律对比




tr



(二)《放驴》

《放驴》根据河北民间音调发展而成(与地秧歌《跑驴》的旋律有许多近似之处),是一首反映冀中人民生活风俗的器乐作品。

《放驴》在民间演奏的版本很多,一般常见的是三个段落,第一段慢板,第二、三段快板。只奏第一、二段时,称为《小放驴》。

《放驴》的慢板部分旋律具有浓郁的河北民歌风格特点,性格豪爽奔放,歌唱性强,感情炽热,具有地秧歌悠扬洒脱的节奏动感。

例 261:南乐会《放驴》第一段





第一音的一声长音呼唤,既诙谐又泼辣,表现出跑驴的特殊情景。

旋律主要用管子与乐队的对仗形式，特别是乐队锣鼓的抢眼进入,改变旋律的重音位置,使旋律对仗的特点更为突出,对比强烈。结构上的规整与反复对称,与民间跑驴舞姿的形象是非常吻合的。

第一段为《放驴》的主题呈示部分,各段落安排为“起、承、转、合”的关系。在旋律结构的层次安排上,构思亦是很严谨的。a 为“起”段,旋律平稳完整,形象鲜明;b、c 为“承”段,旋律压缩一倍,具有一定的推动力,最后结束在调式主音 D 宫上;d 为“转”段,旋律结构分裂细碎,反复中管子与乐队交替呼应频繁,形成特殊的艺术效果,使音乐获得展开;c 为“合”段,具有再现和强调调式主音的意义。

《放驴》快板部分有三段,总的特点是活泼跳跃,生机勃勃,也是管子演奏技巧充分发挥的部分，但各段旋律写作的个性却不是雷同的。快板部分第一段旋律的主要特点是围绕中心音的进行和

中心音的转换。围绕中心音的进行和转换主要有拖腔式与快板式两种手法。拖腔式的旋律进行有如戏曲中的紧打慢唱，旋律进行比较自由，节奏舒展，演奏气息悠长，其中心音的转换多以级进为特点。

例 262：南乐会《放驴》围绕中心音拖腔式进行片段



上例中心音的转换为 do→(si)→la

快板式的旋律进行，一般结构较规整、对称，节奏活泼，旋律线跳动亦较频繁，多配合与乐队的呼应。

例 263：南乐会《放驴》围绕中心音快板式进行片段





上例中心音的转换为 mi→re→do。

在运用围绕中心音的旋律进行特点时，往往是拖腔式与快板式旋律进行彼此交错往复，相互辉映，形成一紧一松、刚柔相济的特殊效果，而使旋律中心音逐渐游移转换。中心音的转换，一般情况多具有调式、调性游移或转换的特点。

《放驴》快板部分中心音的转换有三个层次：

D 宫→b 商(A 宫体系)→D 宫

快板部分第二段旋律，应用了民间“金橄榄”的手法，即在快速进行中，旋律有规律地递增、递减，使乐曲获得展开。其结构递增、递减情况：

第 1 句	1+1	(2)
第 2 句	2+2	(4)
第 3 句	4+4	(8)
第 4 句	1+1+6+1+1+6	(16)
第 5 句	2+2	(4)
第 6 句	1+1+1+1	(4)
第 7 句	1.5+0.5	(2)

全段旋律结构图式为 0 形，其状如橄榄核而得名。

第 1 句至第 4 句，当旋律结构有规律地递增时，其特点是展开性的；第 5 句至第 7 句，当旋律结构有规律地递减时，其特点是收束性的。在结构开始收束时，出现调式调性转换，形成同主音徵、宫调式交替色彩，为乐曲段落内的小高潮增添动力。

例 264：南乐会《放驴》快板部分





快板部分的最后一段为全曲尾声，以流水板的形式紧接“金橄榄”旋律之后，形成又一次起伏，最后应用句句双和递减手法在高潮中结束全曲。

《放驴》布局严谨，旋律亲切，旋律展开手法很有特点，具有鲜

明的民间色彩和浓郁的乡土气息。

第三节　山西八大套

一、概述

山西八大套主要流行于山西省五台、定襄两县;忻县、原平、崞县次之。

根据五台县东冶鼓房班主杜万重山老艺人回忆，家传技艺已有八代之久。因此,至少在清代中叶八大套就已经在当地流传。20世纪初期八大套的演奏达到极盛时期。

八大套在民间多由“八音会”(过去叫“响打”、“鼓房”、“鼓班”,1953年采用晋东南的称呼改叫“八音会”)进行演奏。中华人民共和国成立前,五台县就有26个鼓班,主要用于村镇婚、丧、喜、庆和社火庙会等场合,平时也用于自娱。

八大套是传统大型整套器乐合奏，每套由多首曲牌按固定顺序联缀演奏,往往以每套第一首的曲牌名称为套曲名称。如《推辘轴套》由【推辘轴】、【进兰房】、【扑地蜂】、【王大娘】、【寄生草】、【跌断桥】、【茉莉花】、【读儿灯】、【吊棒棰】、【扑宫帽】、【急毛猴】、【八板儿】12首曲牌联缀组成。八大套曲牌不少来源于宋、元时期的杂曲和散曲以及明、清时期的民歌、小调等。八大套各套名称为《青天套》、《扮妆台套》、《推辘轴套》、《十二层楼套》、《大骂渔郎套》、《箴言套》、《鹅郎套》、《劝君杯套》。

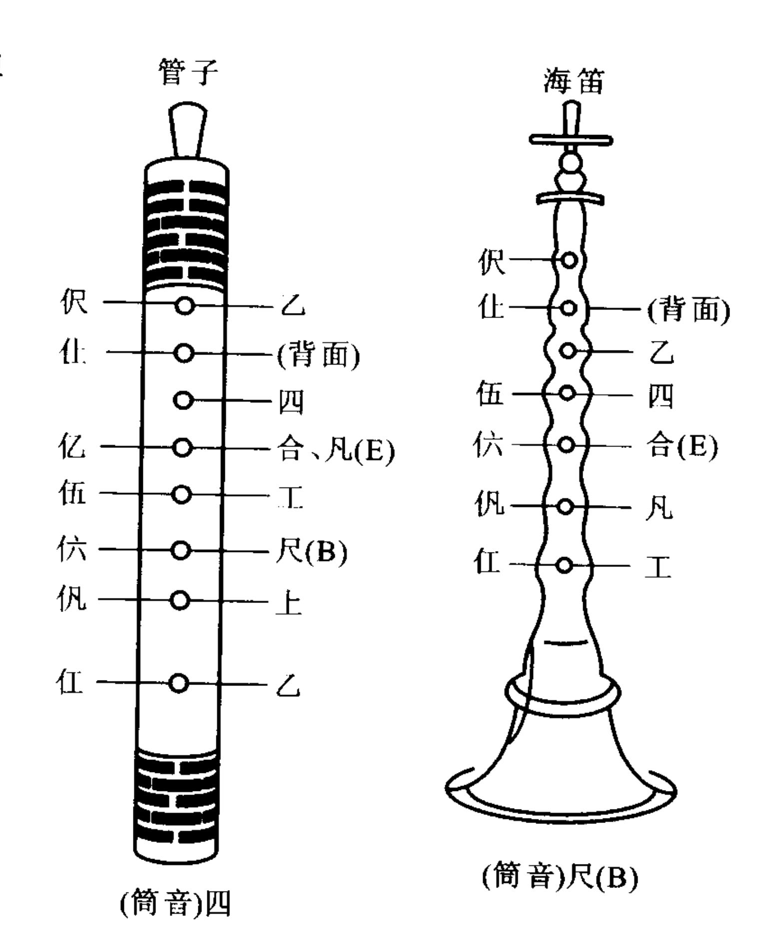
八大套一般情况下乐队编制为7—8人。管子1—2人,为主奏乐器,海笛1人,笛子1人,笙2人;打击乐器堂鼓、小镲各一人。另外,亦可加入板鼓、大镲、大锣、小锣、云锣、梆子等乐器。其中仅《大骂渔郎套》不用管子,而以高、低音两支唢呐为主奏乐器。

八大套的演奏风格简朴清雅，在民间演奏时往往各曲牌之间

插入锣鼓段或锣鼓牌子，特别是快板部分，情绪欢快、气氛热烈。

八大套传统习惯用的调名与其他民间音乐有所不同，虽然也是指演奏指法，但它是依据管乐器各按音孔的固定音名（工尺谱）而定调。因此，同一调名在管子和海笛上指法不同，而调性是吻合的。

如管子、海笛各音孔的固定音名：



(筒音)四　　(筒音)尺(B)

八大套主奏乐器管子调名、指法、调高的对应关系

八大套调名	B调管子		E调海笛	
	指法	调高	指法	调高
本　调　　合=do	第6孔作do	1=E	第3孔作do	1=E
上字调　　上=do	第2孔作do	1=A	第6孔作do	1=A
凡字调　　尺=do	第3孔作do	1=B	筒　音作do	1=B
小凡字调　工=do	第4孔作do	1=C	第1孔作do	1=#C
四字调　　四=do	筒　音作do	1=#F	第4孔作do	1=#F
角　调　　凡=do	第4孔作do	1=D	第2孔作do	1=#D
梅花调　　乙=do	第1孔作do	1=G	第5孔作do	1=#G

演奏曲目中本调、上字调、凡字调指法占首位，称“大三调”。如采用本调的乐曲有《青天套》、《推辘轴套》、《十二层楼套》、《箴言套》；采用上字调的乐曲有《扮妆台套》、《大骂渔郎套》、《劝君杯套》；吹小曲、乱弹多用工字调；办丧事多用角调；小凡字调、梅花调极少用。

二、作品选介：《柳叶青》、《采茶》、《鹅郎套》

在实际演奏中，有不少乐曲是作为八大套中某一首小曲而独立存在的，这类乐曲往往演奏技巧发挥得较为充分，形象鲜明，情绪集中。如经常演奏的管子曲《麦穗黄》、《柳叶青》、《采茶》、《茉莉花》、《上字箴言》、《吊棒棰》等。

（一）《柳叶青》

晋北地区流传的民间笙管曲。该曲根据山西八大套中《青天套》第七曲改编。

全曲分两个部分。第一部分为慢板，旋律抒情、悠扬。乐曲开始部分由于对变宫音的强调，使旋律出现在本调的上五度调性上。段落的展开部分应用了鼓音、吐音、双打等技巧，使旋律富于个性，具有鲜明的晋北民间管乐色彩。

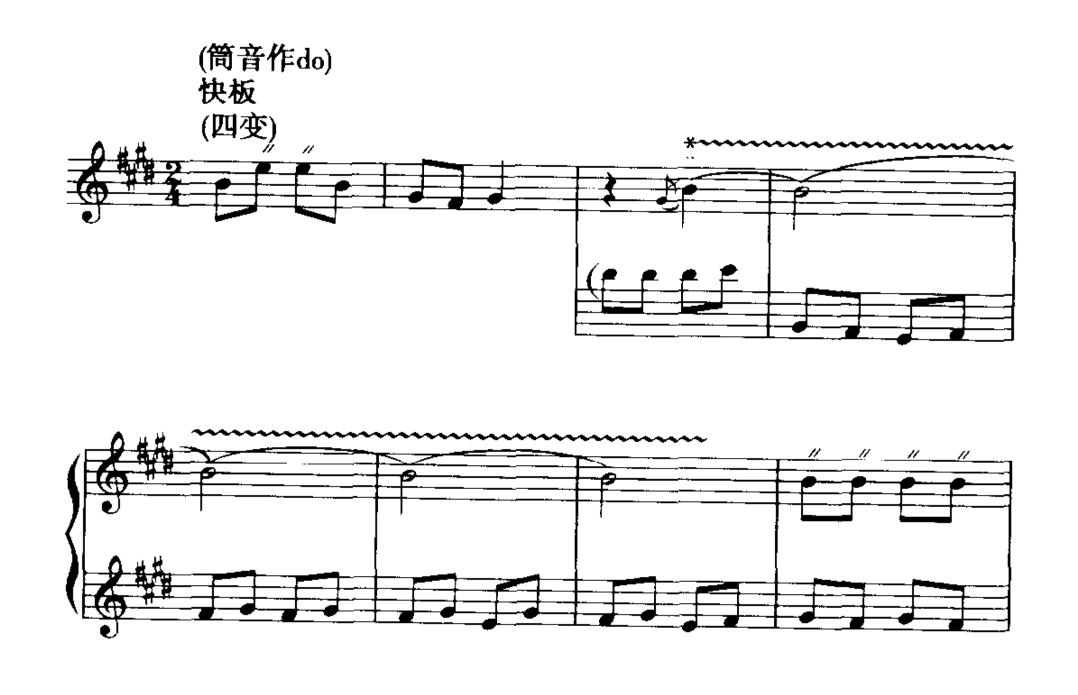
例 265：晋北笙管曲《柳叶青》片段





第二部分中板→快板，旋律在多次反复变奏中，变化灵活，音调高亢明亮，朴实动听，管子技巧得到充分发挥，情绪欢快热烈，表现出一派富于生机的春到人间的喜人景象。

例266：晋北笙管曲《柳叶青》快板片段




(五变)
tr
(六变)
pp
tr
f



《柳叶青》第二部分旋律应用各种技法使音乐获得展开。第三、四次变奏在管子一声长音呼啸下,乐队奏出灵巧的旋律骨干音,生气盎然;第四次变奏时主要应用花舌音演奏;第五次变奏时主要应用颤音演奏;第六次变奏时主要应用滑音演奏;第七次变奏时再次强调慢板旋律中所使用过的双打和鼓音。乐曲技巧的不断更换,使旋律获得丰富的色彩变化。

(二)《采茶》

晋北地区流传的民间笙管曲。山西八大套中,被多次采用的一支小曲。

乐曲分两部分。第一部分旋律恬静柔美,在演奏技巧上突出地发挥了晋北地区管子演奏技巧箫声和颤音的特点。管子高音区箫声清新柔和,有如翠笛;管子低音区箫声浑厚丰润,有如洞箫。全段旋律应用音区、调式色彩(上五度移宫)、演奏技法、不同节拍等对比手法,形成别具风采的旋律特点。

例 267:晋北笙管曲《采茶》片段



第二部分快板旋律急促、活泼,在演奏上张计贵吸收了河北南乐会擅长的涮音技法,使晋北笙管乐出现新的色彩,乐曲中吐音大幅度的应用,表现出欢快的情绪。

例 268:晋北笙管曲《采茶》快板片段





（三）《鹅郎套》

山西八大套著名套曲之一，是八大套中个性较强，形象鲜明，结构与手法比较复杂的一首套曲。乐曲以“海青扑捉天鹅”为题材，表现了北方牧民的狩猎生活。该题材自唐、宋以来，曾以多种体裁和演奏形式在民间广泛流传，《鹅郎套》也是其中之一。

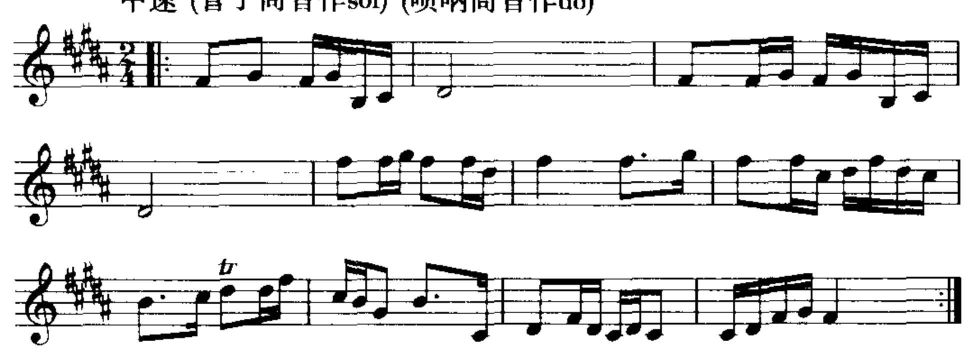
《鹅郎套》结构庞大，由 6 首独立乐曲组成，这 6 首乐曲的联缀，由于在旋律调式调性、速度、打击乐等方面的严谨安排，所以构成了一个有机的、完整的整体。根据音乐的发展，全曲可以划分为头（序）、身、尾三个部分，音乐有层次地对比展开。

《鹅郎套》曲式结构布局

段落	曲牌名称	速度	调高
序部	1.【普庵咒】，　尾:【爬山虎】	中速→稍快	B
	2.【剪灯花】，　尾:【爬山虎】	慢→快	
身部	3.【看灯山】，　尾:【挂针儿】	稍快→快→急快	E
	4.【八拍子】（其一至其六）	急快→快	
	5.【采　茶】，　尾:【八拍子】（其七）	快	
	6.【鹅郎子】，　尾:【八拍子】（其八）	极快	E—B
尾部	【末了词】	中速	B

《鹅郎套》序部由【普庵咒】（尾【爬山虎】）、【剪灯花】（尾【爬山虎】）两首乐曲组成。第一首曲牌【普庵咒】音乐上具有全曲引序的性质，速度较为平稳，旋律没有较大的展开。乐曲由一个段落的多次反复与变奏构成。

例269：山西八大套《鹅郎套》中【普庵咒】片段



【剪灯花】以慢板旋律，回旋的结构形式进一步展示引序的乐思。【爬山虎】作为小段落的尾部在序部中出现两次，是穿插于【普庵咒】、【剪灯花】之间的对比性合尾，旋律明朗，速度较快，结构短小，调式调性变化较多，富于活力。

例270：山西八大套《鹅郎套》中【爬山虎】旋律对比片段





【爬山虎】第二次出现时，则移位到下五度，打破曲牌重复时的停滞感，到尾声时再回到凡字调。【爬山虎】的两次出现，都衔接有

独立的打击乐段落，它不仅使序部乐思具有统一性，而且形成段落内的对比变化。

《鹅郎套》身部由【看灯山】(尾【挂针儿】)、【八拍子】(其一至其六)、【采茶】(尾【八拍子】其七)、【鹅郎子】(尾【八拍子】其八)4 首曲牌联缀组成，该部分的特点是以同性格的多支乐曲，快速活泼的演奏，使乐思获得第一次展开。如果说序部的两首曲牌是依靠【爬山虎】和打击乐段落的反复出现构成乐曲的连贯性、统一性的话；那么，身部则依靠【八拍子】的作用与序部的【爬山虎】形成呼应。

这一部分的【看灯山】、【八拍子】是两个主要段落，从结构上看，都具有循环体的特点。如【看灯山】的结构各段均有固定的合头，而【八拍子】各段大多均有固定的合尾。

从调式调性上看，身部的出现，虽然都标为本调(1=E)，但【看灯山】除第一段为本调，第三段出现过本调外，绝大部分旋律仍与第一部分一样，在凡字调(1=B)上。因此，身部的前半部分音乐实际上仍是序部调式调性的继续。其中所出现的本调旋律倒成了上四度方向的移宫转换。

【挂针儿】与【八拍子】各段均开始在本调上，但【八拍子】中各小段结尾仍移至凡字调。到此，本调的概念已较稳固，凡字调已明显成为本调的上五度方向的移宫转换。

例 271：山西八大套《鹅郎套》【八拍子】(其五)





【采茶】与【八拍子】(其七)已稳定地出现在本调上。

身部一开始不仅在旋律的性格、速度方面与序部形成一定的对比和展开,调式调性的变化,亦为乐曲发展增添色彩与活力。

《鹅郎套》的中心部分为【鹅郎子】一曲,该曲结构较大,旋律形象生动,应用旋律与打击乐段的交替进行,管子模拟天鹅的鸣叫,表现出海青捕捉天鹅时的激烈搏斗场景,是全曲乐思发展的高潮部分。

【鹅郎子】在八大套中各小曲基本曲式结构模式的基础上,即"序→正身→尾"的结构布局,突出地发展了"尾"部的旋律变化,并反复演奏序部中出现过两次的打击乐段落,构成了段落尾部的展开。【鹅郎子】的曲式结构布局:

〔帽〕→〔正身〕　(拿鹅声)　〔打击乐段〕
→〔鹅尾〕(一)→〔打击乐段〕
→〔鹅尾〕(二)→〔打击乐段〕
(拿鹅声)
→〔鹅尾〕(三)　〔打击乐段〕
→〔鹅尾〕(四)→〔打击乐段〕

鹅尾部分多次出现正身中句句双的旋律特点,表现出天鹅的鸣叫,展开了海青对天鹅的反复追寻捕捉。

例 272:山西八大套《鹅郎套》【鹅郎子】片段



其中打击乐段与句句双的旋律段落反复出现 5 次,构成【鹅郎子】循环体的结构特点,并与序部形成首尾呼应,加强全曲的完整与连贯性,使音乐情绪获得较大的变化和展开。【鹅郎子】旋律基本上在凡字调,但不断出现到本调的转换和游移。【鹅郎套】尾部由【末了词】构成简短的尾声。

《鹅郎套》速度安排上,突破了八大套乐曲中其他套曲所惯用的程式,即“慢→中→快”的旋律速度发展顺序,这一顺序只体现在【鹅郎子】一曲(慢→快→急快),而全曲以“快、中、慢”的速度间插交错应用,使音乐在起伏曲折的变化中,获得对比展开。套曲在调式、调性方面,变化亦较频繁,为八大套其他套曲所少有。其曲式结构布局在传统“帽、正身、尾”的基础上,灵活的反复变奏与循环呼应等结构特点表现得最为突出,是八大套中一首较为生动和富于生气的套曲。

第四节　鲁西南鼓吹乐

一、概述

山东各地的鼓吹乐,按流行地域和演奏特点,可分为三个部

分。流传于烟台、莱阳地区的鼓吹乐,演奏形式多以管子主奏;流传于昌潍、章丘地区的鼓吹乐,演奏形式多以笛子主奏;流传于菏泽、济宁、聊城地区的鼓吹乐,演奏形式多以唢呐、锡笛主奏。流行于山东西南部菏泽、济宁地区的鼓吹乐,是山东鼓吹乐中最重要最具有代表性的一部分,该地区在我国享有"唢呐之乡"的盛誉。其历史渊源和发展情况,据当地鼓吹艺人袁子文、魏永堂的回忆,有的已有十几代的家传技艺,鲁西南鼓吹乐的历史沿革至少可以追溯到三百多年以前。根据鲁西南鼓吹乐(唢呐、锡笛主奏部分)经常演奏的曲目来看,有些是宋、元以来的杂剧曲牌,如【混江龙】、【滚绣球】等,大量的则是明、清时期流传的曲牌,如【山坡羊】、【锁南枝】、【驻云飞】、【一江风】、【朝天子】、【到春来】、【叠断桥】、【采茶儿】等等,因此,鲁西南鼓吹乐至少在明、清时期就已在当地流传。

鲁西南鼓吹乐的演奏者为职业性或半职业性的"鼓乐房"或"鼓乐班",平时以理发为职业,每逢婚、丧、喜、庆,便聚集演奏,自娱娱人。

鲁西南鼓吹乐的曲调来源,绝大部分来自地方戏曲曲牌(特别是梆子戏、大弦子戏及柳子戏曲牌)和唱腔(主要有山东梆子、豫剧、两夹弦、四平调、大平调唱腔),其次来源于民间小曲、小调。在这些曲调的基础上,各地区积累了一批具有代表性的唢呐曲目。以菏泽地区为中心的鼓吹乐(主要集中在菏泽、巨野二县),其代表曲目有锡笛主奏的《山坡羊》、《驻马亭》、《锁南枝》、《腊花梅》、《驻云飞》等;以唢呐主奏的《上字开门》、《六字开门》、《大合套》、《风搅雪》、《拜花堂》、《抬花轿》、《大笛二板》、《百鸟朝凤》、《两夹弦》等。以济宁地区为中心的鼓吹乐(主要集中在嘉祥、腾县、邹县),其代表曲目有唢呐主奏的《一枝花》、《婚礼曲》、《凤阳歌绞八板》、《庆贺令》、《集贤宾》、《采茶》、《十样景》等。

鲁西南鼓吹乐乐队编制组合常见的有四种:用一支唢呐(一般用中音唢呐)主奏的形式,民间称呼为"单大笛",是鲁西南鼓吹乐中最重要最基本的演奏形式;用两支唢呐(一般用两支低音唢呐)

主奏的形式，民间称呼为“对大笛”；还有用锡笛（以锡制杆的海笛）主奏的形式以及演奏卡戏时的乐队组合形式。

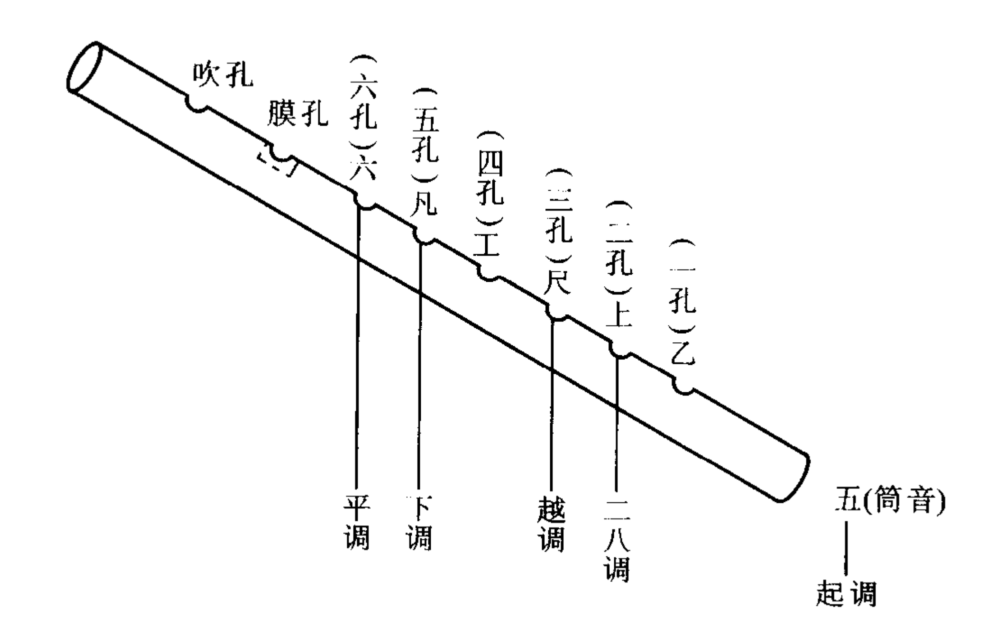
鲁西南鼓吹乐各种演奏形式编制

乐器＼编制＼形式		单大笛	对大笛			锡笛	卡戏	
管乐器	唢呐	1（中音）	2（低音）			1	2（中、低各一）	
	笛	1–2		1		1	1	1
	笙	1–2		1		1–2	1–2	1–2
打击乐器	小镲或梆子	1	1	1	1	1	1	1
	钹	1			1			1
	云锣		1	1				
	大锣			1				1
	乐鼓	1	1	1				
	铜鼓		1					
	小锣							1
	板鼓							1
编制人数		6–8 人	6 人	8 人	4 人	4–5 人	5–6 人	9–10 人

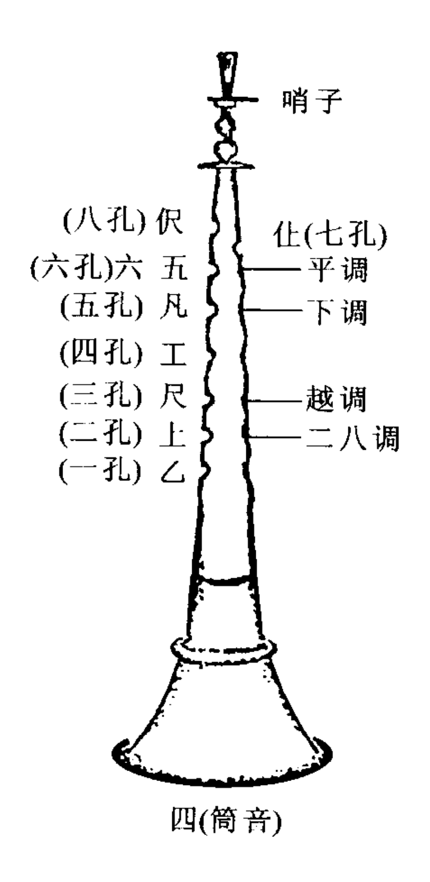
鲁西南鼓吹乐惯用调名有两个体系，一个是承袭原柳子戏的指法变换称呼为平调、越调、二八调、下调、起调；另一个是民间吹打所用工尺谱的指法变换称呼为六字调、尺字调、上字调、凡字调、五字调。

以上称呼主要根据柳子戏惯用笛子筒音作 la 演奏，因此各种指法以调名为中心推算而得名。

两种调名称呼在笛子上的应用情况：



两种调名称呼在唢呐上的应用情况：



鲁西南鼓吹乐主奏乐器唢呐两种调名、指法、调高的对应关系

柳子戏调名	民间吹打调名	筒　音	E调唢呐、笛
平　调	六字调	re	1=A
越　调	尺字调	sol	1=E
二八调	上字调	la	1=D
下　调	凡字调	mi	1=G
起　调	五字调	do	1=B

鲁西南鼓吹乐中六字调(平调)乐曲占首位;尺字调(越调)乐曲次之;上字调、凡字调(二八调、下调)乐曲居第三;五字调(起调)乐曲较少用。

二、作品选介:《一枝花》、《大合套》

鲁西南唢呐曲主要有四类:一为以【开门】曲牌为基础所形成的各种变体,如《六字开门》、《上字开门》、《大合套》、《风搅雪》、《婚礼曲》等;二为以【抬花轿】曲牌为基础所形成的各种变体,如《拜花堂》、《抬花轿》、《大笛二板》、《大笛搅》等;三为戏曲曲牌音乐及其他器乐曲,如《一枝花》、《百鸟朝凤》、《风朝歌绞八板》、《庆贺令》、《集贤宾》、《采茶》等;四为卡戏。

以【开门】和【抬花轿】两首曲牌为基础所形成的各种变体最富于代表性,它们虽然旋律不同,但旋律发展的基本手法是一致的。

(一)《一枝花》

流行于鲁西南风格性较强的一首唢呐曲，曲调来源于山东柳子戏的唱腔和曲牌,常用于民间喜庆场合。

全曲分散板、中板、快板三个部分。散板、中板的旋律悠扬而柔美,富于歌唱性。其特点是在演奏上应用严格的气息控制。变徵音的装饰运用，显露出鲜明的地方色彩。散板结束处对变宫音的强

调，形成散板部分同主音徵、宫调式的交替特点。

例 273：鲁西南鼓吹乐《一枝花》散板



其快板部分应用民间“穗”的结构特点，即在旋律进行上围绕着某些中心音较自由地舒展变换，构成一个即兴性的发展段落。在旋律特点上有如戏曲音乐的紧打慢唱，在中心音的变换过程中，变宫音的出现，产生调式游移、转换，使商音转向上五度，形成一定的

色彩对比和变化。在演奏上突出地应用了强烈泼辣的花舌音，模仿戏曲唱腔的苦音，以及滑音、吐音等，造成炽烈而欢腾的气氛。与中板抒情性旋律形成鲜明对比。

例 274:鲁西南鼓吹乐《一枝花》快板片段



（二）《大合套》

鲁西南鼓吹乐的优秀代表曲目之一，著名山东民间艺人袁子文加工改编。乐曲汇集了山东鼓吹乐中多种旋律展开手法与演奏

技巧，故取名为《大合套》。旋律跌宕、雄劲、挺拔、浑朴而有气势，演奏技巧独特，富有风采，该乐曲常用于民间喜庆场合。

全曲分三个部分，第一部分为民间器乐曲牌【开门】及其三次变奏；第二部分为即兴式的展开段落“穗子”；第三部分为快板的结束部分。

第一部分在手法上从多方面综合应用了音乐表现的各种要素，旋律线上的丰富变化，节奏、节拍上的鲜明对比，演奏技巧的灵活变换，音区、力度等方面的细腻安排，表现了民间艺人深厚的音乐修养和创作智慧，赋予乐曲粗犷、挺拔的个性和浓烈的地方色彩。

例 275：鲁西南鼓吹乐《大合套》第一部分片段



《大合套》第二部分为穗子。从旋律结构特点看,穗子在全曲中是一个具有对比性质的展开性的独立部分。乐曲第一部分往往是较平稳、规整的曲牌变奏或一段完整的唱腔式的抒情段落,而穗子的出现,使旋律围绕中心音自由舒展转换,外散内紧,连绵不断,情绪激奋,一气呵成,达到音乐的展开。

穗子旋律本身总的特点是音型较细碎,展开自由,演奏中具有极大的即兴性。它在旋律进行上的特点是环绕中心音的自由进行。而被环绕的中心音的不断改换、游移,则构成了穗子旋律的核心部分。中心音的环绕和自由展开,中心音的改换游移,一般来讲,旋律进行比较平稳,大多数为五声音阶级进,采用跳进时,几乎都是上四度、下五度进行。

例 276:鲁西南鼓吹乐《大合套》第二部分片段

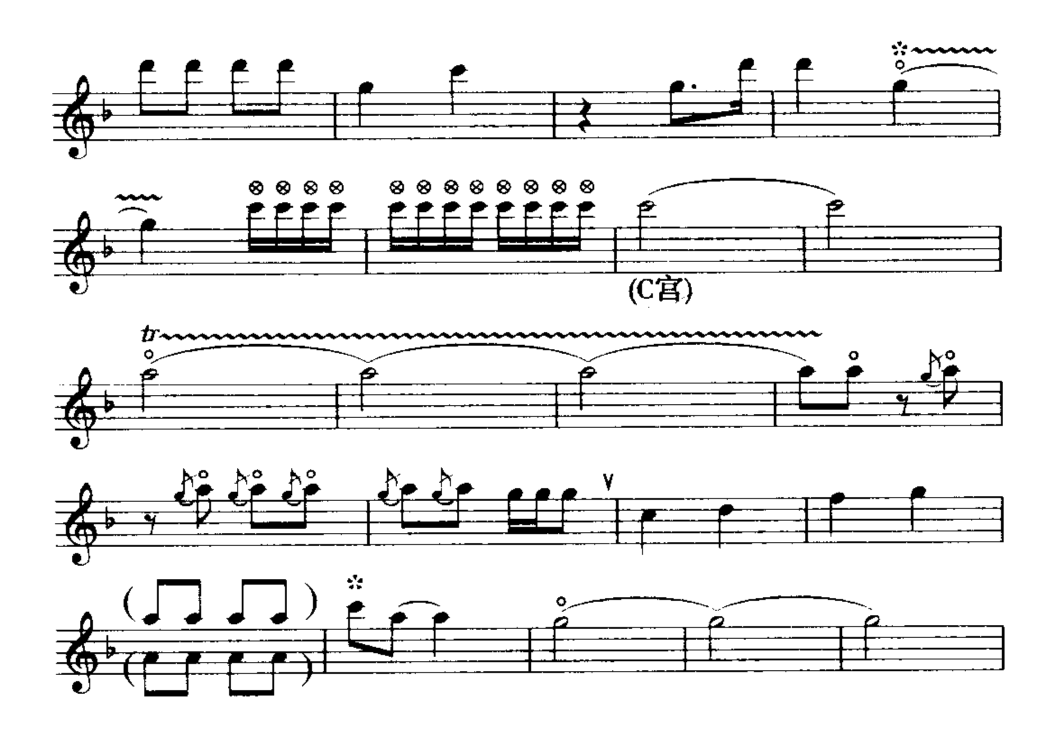
袁子文演奏

袁静芳记谱

(筒音作re)

穗子

(C徵)



中心音的改换、游移，在段落中往往具有调式调性的功能意义，如同主音徵、宫调式色彩交替等。

穗子部分在旋律上围绕中心音变换的同时，还伴随着多样的节奏音型，以丰富穗子旋律的表现力，如拖腔式的自由舒展的旋律节奏特点，与此对比的不断同音反复所形成的密集规整的旋律节奏特点，特别是各种类型的切分节奏音型的应用，使旋律时而奔放、悠扬，时而激奋、热烈。穗子还是表现民间艺人高度演奏技巧的段落，从气息控制上，多种演奏技巧如颤音、花舌音、泛音、箫音、滑音、气拱音等密集应用和安排，使旋律风趣倍增。

第五节　辽南鼓吹乐

一、概述

辽宁鼓吹乐遍及全省，尤以辽宁省南部地区鞍山、海城、牛庄以及沈阳等地区最为活跃。从艺人所保留的乐谱看，大多为清代道光、咸丰、光绪、宣统时期的传谱。可以看出至少在清中叶辽南鼓吹

已在当地广泛流传。

辽南鼓吹由民间组织的“鼓乐班”(或称“鼓乐房”)进行演奏,参加者多为亦农亦艺的劳动人民,主要用于民间婚、丧场合。

辽南鼓吹曲目不少来源于元、明以来南北曲牌,并吸收了流行于当地的民歌和器乐曲牌而组成。乐曲分为四类。

(一) 汉吹

用于丧事,以坐棚形式演奏,常演奏的曲目有《大骂玉郎》、《小骂玉郎》、《大欧天歌》、《小欧天歌》、《大朝阳》、《小朝阳》、《黄莺》、《兰莺》、《月儿高》、《金字经》、《南正宫》等。

汉吹的基本曲式结构模式:引子→身子→尾→梢曲。引子:散板,有专用的《汉吹引子》旋律,各曲均沿用;身子:$\frac{4}{4}$节拍,慢板旋律,往往反复变奏多次;尾:$\frac{2}{4}$节拍转$\frac{1}{4}$,由中板转入流水板;梢曲:民间小曲。

(二) 大牌子曲

用于婚、丧事,以坐棚形式演奏。常演奏的曲目有《四来》、《雁儿落》、《一枝花》、《一条龙》、《鹧鸪》、《哪吒令》、《三风》、《四破》等。

大牌子曲的曲式结构特点多为曲牌联缀而形成的套曲。如《一条龙》是由【龙头】、【龙身】、【水龙吟】、【龙尾】、【龙爪】等多首小曲联缀组成。

大牌子曲的基本曲式结构模式:身子→尾→【工尺上】。身子:一段长曲或多个小曲联缀;【工尺上】亦可换用其他曲牌。

(三) 小牌子曲

用于婚、丧中各种仪式、礼节。如迎送宾客以及婚事的上轿、下轿、行路、入洞房;丧事的摆祭、出灵、装车、烧行车、大上祭等场合。常演奏的曲目有《柳青娘》、《海青歌》、《老八板》、《小开门》、《一江风》、《玉芙蓉》、《祭枪》、《太平调》、《哭皇天》、《泰山景》、《工尺上》、《万年欢》等。

小牌子曲的曲式结构是单个曲牌的变奏,由于小牌子曲没有

引子和尾巴,因此民间艺人又称它为"一撮腔"。

(四) 水曲

用于婚、丧场合,丧事应用这类乐曲的情况更多,以坐棚形式演奏。水曲在结构上有多种类型。如只有一段"身子"的乐曲,曲目有《八条龙》、《金铃锁》等;有"身子"、"尾"两段的乐曲,曲目有《太平春》、《哭长城》、《滦州》、《大罗江怨》等;有"引子"、"身子"、"尾"三段的乐曲,曲目有《南叠落》、《画眉序》等。

辽南鼓吹乐队编制有以唢呐、管、笛三种乐器分别主奏的形式,但最普遍和有特点的演奏形式是以唢呐主奏的鼓吹乐。

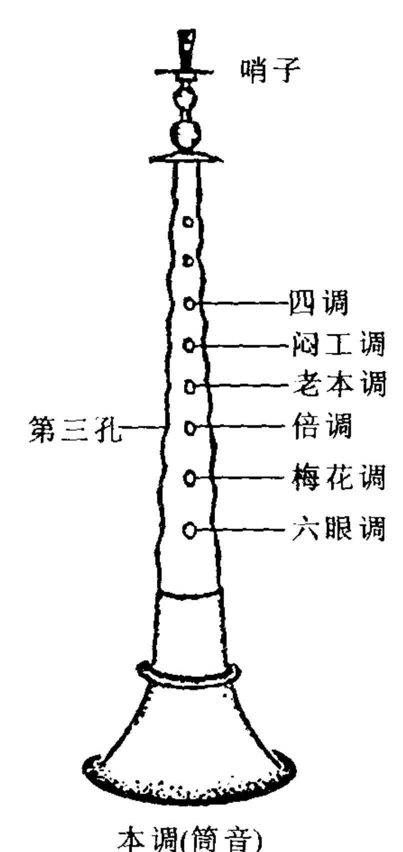
婚事乐队:小唢呐(2);堂鼓、小钹、细乐各(1)(细乐又叫"乐子"或"吊铛子")。

丧事乐队:大唢呐(2);堂鼓、小钹、细乐、铜鼓各(1)(铜鼓又叫"疙瘟锣")。

辽南鼓吹常用的调为本调、倍调;其他调还有六眼调、梅花调、老本调、闷工调、四调。

辽南鼓吹乐主奏乐器唢呐调名、指法、调高的对应关系

调名	指法	调高
本　调	筒音作 do	1=G
六眼调	第 1 孔作 do	1=A
梅花调	第 2 孔作 do	1=^{b}B
倍　调	第 3 孔作 do	1=C
老本调	第 4 孔作 do	1=D
闷工调	第 5 孔作 do	1=E
四　调	第 6 孔作 do	1=F



本调(筒音)

二、作品选介:《小欧天歌》、《江河水》

(一)《小欧天歌》

汉吹曲,用于丧事。大唢呐杆长一尺四寸,用两支,一为上手(首席之意)、一为下手,配合打击乐器的伴奏,乐曲浑厚深沉。汉吹曲由引子、身、尾巴三部分组成。【汉吹引子】是固定的曲牌,任何一首汉吹曲均奏此曲牌作引子。

例277:辽南鼓吹乐【汉吹引子】

周起英演奏
张正治记谱





（附：◉为铜鼓、小钹、细乐齐打符号；●为小钹、细乐齐打符号。）

《小欧天歌》的身子为慢板乐曲，结构不长，但反复变奏多次，其中打击乐的配合有程式，叫"活通鼓"，即第一、三遍旋律用一种节奏型伴奏，第二遍旋律则更改另一种节奏型配伴奏。

例 278:辽南鼓吹乐《小欧天歌》“身子“片段

宋长有唱
张正治记谱



《小欧天歌》的尾部有“头节尾”、“二节尾”两部分,由中板转为流水板,常用的变奏手法除加花外,根据艺人不同技巧可用变换不同指法和借字等民间手法发展旋律,使乐曲达到较大的发展和变化。

例 279:辽南鼓吹乐《小欧天歌》“尾”





(二)《江河水》

根据辽南笙管乐《江河水》及“梢头”改编,用双管演奏。乐曲以哀怨悲愤的音调,反映了劳动人民的悲惨遭遇和怨恨心情。

乐曲分三个段落。开始的引子为散板,它以精练的音乐语言概括了全曲基本情绪,旋律连续的四度上行跳进安排得大胆、新颖,哀痛之音,扣人心弦。

例 280:辽南鼓吹乐《江河水》引子



第一段由辽南笙管曲曲牌【江河水】发展而成,其发展手法主要为扩充节拍后的填字加花,同时进一步放慢演奏速度,使旋律悲愤深沉,如泣如诉,感人肺腑。

例 281:辽南鼓吹乐《江河水》与双管独奏曲旋律对比




b
c
c
tr
ff
p
f
mf
f
p
mf
p
mf
p
mf
f
p
f
mp



双管独奏曲经过加工后，主题可划分为 4 个乐句。这 4 个乐句构成鲜明的起(a)、承(b)、转(c)、合(a1)关系，完成了第一段乐思的呈述。

第二段根据辽南鼓吹乐常用的“梢头”音乐素材构成。“梢头”又叫“对句”“疙瘩句”、“浪头”、“黄河套”，常用于曲牌或乐曲结尾处，它在旋律上虽具有极大的即兴性，但在结构上的特点是必须保持问答式的对句形式。

例 282：辽南鼓吹乐“梢头”与双管独奏曲第二段旋律对比



《江河水》第二段应用了较多的对句形式，应用同音呈递的方

法形成同主音羽、徵调式交替，双管与乐队规整平稳的对答呼应，造成一个新的境界，描绘了深深悲痛后的宁静沉思。

第三段是第一段的再现，在演奏上运用力度和速度的变化，更加突出了乐曲的愤懑情绪。

全曲在民间音调基础上，以朴实简练的手法，使乐曲达到深邃的艺术境界。

第六节　鼓吹乐的艺术特点

一、鼓吹乐大型套曲曲式结构的特点

这一特点主要表现在流传于山西的鼓吹乐曲，如山西八大套和山西的部分唢呐套曲等。山西八大套全部为民间大型整套套曲结构；山西以唢呐主奏的鼓吹乐，其套曲为民间散套套曲结构。

（一）整套套曲结构特点

整套套曲由多首曲牌依固定顺序联缀而成，各曲牌在全曲中的曲式结构布局：呈示性段落多以反复变奏的手法处理曲牌；过渡、衔接性段落演奏中多不反复或仅反复一次；展开性段落多在曲牌基本结构“头（帽）”、“正身”、“尾”三部分基础上，在反复中以合头或合尾等手法形成段落中旋律循环特点，配合速度和旋律的变化，使乐曲具有展开性的功能。套曲往往以锣鼓乐段落的穿插应用，加强全曲的统一性、完整性，并使全曲达到高潮。

在多首曲牌的联缀中，全曲往往以“慢、中、快”的速度特点贯穿，这一速度模式可以说体现于大部分民间乐曲之中，但是在大型套曲中表现得更为严谨和突出。如山西八大套中以“慢、中、快”序列性速度贯穿全曲的套曲有《青天套》、《十二层楼套》、《大骂渔郎套》、《劝君杯套》；慢、中、快序列性速度反复进行的套曲有《扮妆台套》、《推辘轴套》、《箴言套》。《鹅郎套》的速度变化较多样，但其主要段落《鹅郎子》中亦沿用了这一速度规律特点。一般地来讲，其慢

板部分多具有音乐呈示性的功能意义；而中板部分由于速度的变化，给旋律造成新的动力，往往造成音乐的第一次展开和起伏；而快速乐曲情绪激奋，多在尾部，造成全曲高潮。这是民间音乐突出速度对音乐作品旋律对比发展的一种重要手法。

（二）散套套曲结构特点

散套套曲在曲牌联缀的取舍上具有一定的自由性、灵活性。如山西唢呐锣鼓曲《大得胜》由【将军令】、【过队】、【耍娃子】、【撩单子】、【过街】、【吵子】、【编菠篮】、【二亲相骂】、【吊棒槌】、【绕天飞】10首曲牌联缀而成，但有的则删去其中某些曲牌，有些曲牌亦可更换其接续位置。另外，散套套曲在速度上比较灵活，快速段落在曲中、曲首、曲尾都可以安排。因此，乐曲发展比整套活泼多变化，在调式、调性变化上也比较自如。《大得胜》就是本调与凡字调的交错进行。锣鼓的应用亦可简可繁，条件允许时，可以插入较多的完整的锣鼓段。

二、鼓吹乐中一曲多变的手法和特点

鼓吹乐一曲多变的特点，从总的方面来讲，在情绪上没有根本性的变化，而主要表现在民间艺人演奏家喻户晓的民间曲牌时的高度灵活性、创造性。在民间风俗性活动中，鼓吹乐是不可缺少的一部分，也是民间艺人集会竞技的场合。每当这个时候，各村各派的独特技艺都要争放异彩，各显奇功，并广泛地受到群众的鉴赏和评论。因此，在长期的流传演变中，在不断的竞争发展中，鼓吹乐亦逐步形成了一整套具有一定规律性的一曲多变的发展特点。特别在鲁西南鼓吹乐中，这一特点更为突出。如【开门】曲牌一曲多变的曲目有《六字开门》、《上字开门》、《五字开门》、《越调开门》、《小开门》、《大开门》、《大合套》、《风搅雪》、《婚礼曲》等。以【抬花轿】曲牌一曲多变的曲目有《拜花堂》、《抬花轿》、《大笛二板》、《大笛搅》、《快慢笛搅》、《大笛锣》等。

以【开门】曲牌为例，一曲多变的主要手法如下：

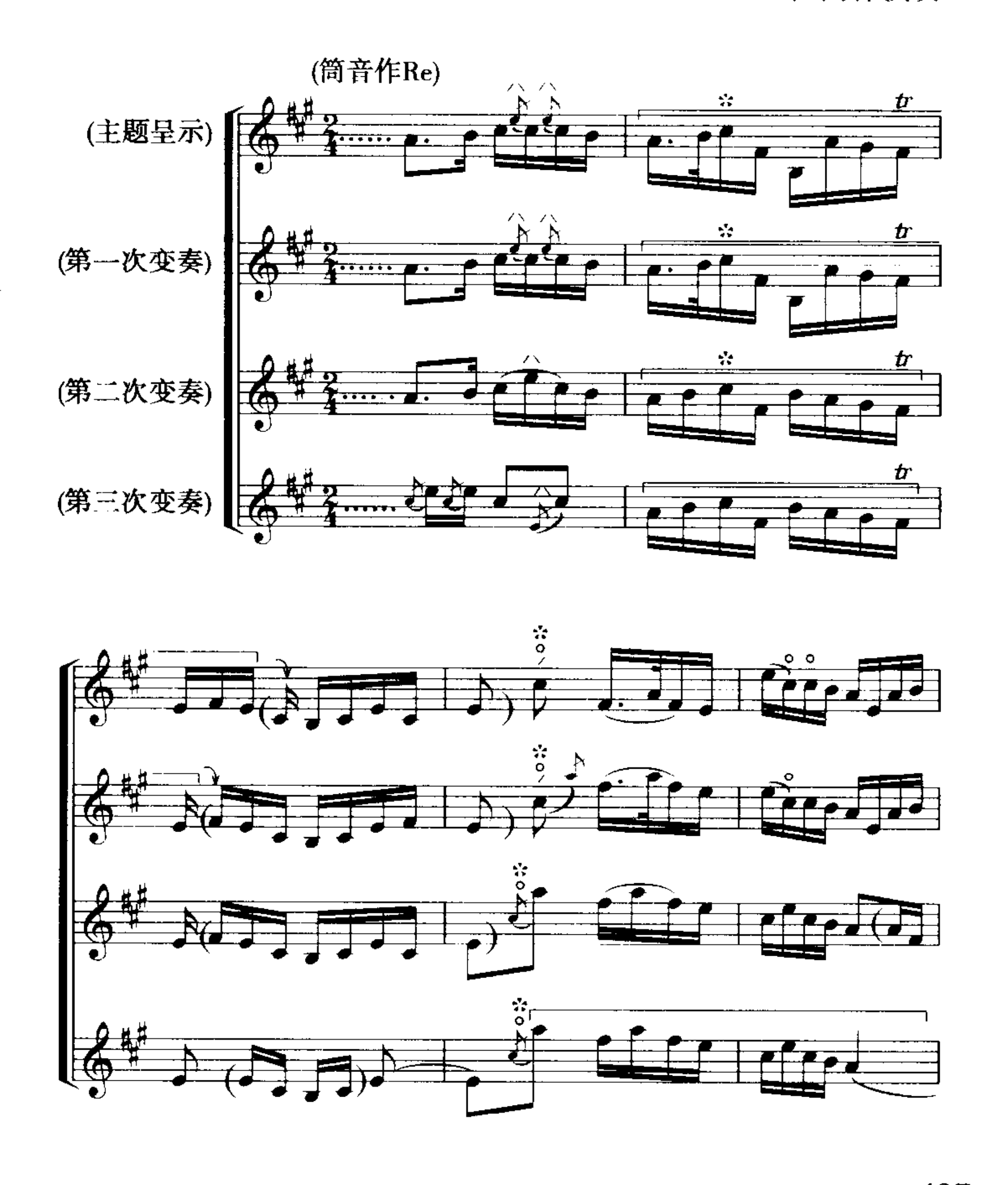
（一）以变奏的手法形成独立乐曲

其变奏手法主要有严格变奏、板式变奏、移调指法变奏、借字变奏四种。

应用严格变奏手法构成的乐曲，其结构、节拍没有变化，乐曲情绪往往起伏不大，只是在变奏中变动某些旋律、节拍、技法，在反复变化中不断地强调和表露出乐曲的风格和旋律技法特点。

例283：鲁西南鼓吹乐《婚礼曲》各次变奏旋律对比

任同祥演奏





板式变奏是在器乐曲上应用戏曲声腔中的板式变化特点，使乐曲在反复变化中突出了节拍、速度的变化。如《小开门》、《六字开门》等乐曲，节拍由$\frac{2}{4}$发展到$\frac{1}{4}$，同时在速度和旋律上都起了较大的变化，形成乐曲情绪较明显的起伏和发展。

例 284：鲁西南鼓吹乐《六字开门》各次变奏旋律对比

王学光演奏





《二八调开门》则将【开门】曲牌在$\frac{1}{4}$节拍上演奏，旋律变化自由、活泼风趣，别有特色。

例 285：鲁西南鼓吹乐《二八调开门》

孙玉秀演奏



移调指法变奏是在一件乐器上将同一首乐曲以不同的指法进行演奏。民间这一特殊的表现技巧,往往是容易被专业演奏人员和创作人员所忽视的,认为是没有什么价值的一般变化,而民间艺人在传授技艺时是十分注重这一修养和训练的,一般民间艺人都可以在一件乐器上将同一首乐曲作两、三种移调指法变奏,而技艺高超的艺人,可以在一件乐器上将同一首乐曲自如地作四、五种移调指法变奏。它不仅丰富了民间乐器的表现能力,而且在使我们充分地了解和发挥该乐器各部位的性能特点以及旋律特点、技法应用特点等方面都是具有很高的专业参考价值的。

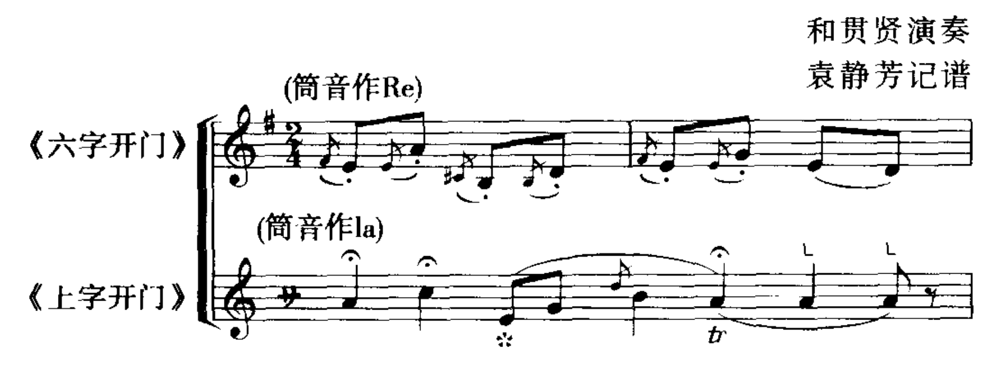
如同一个【开门】曲牌可以用五种不同指法演奏:

尺字调(越调)	筒音作 sol
六字调(平调)	筒音作 re
上字调(二八调)	筒音作 la
凡字调(下调)	筒音作 mi
五字调(起调)	筒音作 do

这里面最有代表性的是《六字开门》和《上字开门》的旋律对比变化。如和贯贤演奏的《六字开门》旋律高亢激奋,活泼跳动,旋律多在高音区加花。而他演奏的《上字开门》,同一曲牌,由于指法变化(由《六字开门》的第 6 孔作 do 改为第 2 孔作 do)调高移低五度,原《六字开门》高亢锐利的旋律特性在这里变得悠扬流利,进行较柔和平稳,表现出了这一指法的旋律进行特性。

例 286:鲁西南鼓吹乐《六字开门》、《上字开门》旋律对照

和贯贤演奏
袁静芳记谱





tr
tr
tr
tr
tr
tr
tr
tr



借字为民间吹管乐器常用的变奏手法之一，特别在吉林鼓吹乐、辽南鼓吹乐和冀东鼓吹乐的唢呐曲中被普遍地应用。借字是在一个曲牌的反复变奏中，有规律地变动某些按指而达到改变曲牌调式调性的目的。由于唢呐乐器本身转换多种调式调性的不便，因此，使用借字手法，要求演奏者有较高的演奏技巧。

根据辽南鼓吹乐的民间称呼借字手法有压上、双借(一)、三借(一)，单借、双借(二)、三借(二)六种(双借、三借的一、二标记，为笔者所加，以示区别)其旋律变换方法：

压上：将旋律中的宫音改奏为变宫音，形成上五度移宫。

双借(一)：在压上的基础上，又将旋律中的徵音改奏为变徵音，形成上大二度移宫。

三借(一):在双借(一)的基础上,又将旋律中的商音改奏为清宫音,形成上大六度的移宫。

以上三种借字,与民间中的“变宫为角”相同,是一种不断向上五度移宫变调的手法。

单借:将旋律中的角音改奏为清角音,形成上四度移宫。

双借(二):在单借的基础上,又将旋律中的羽音改奏为润音,形成上小七度的移宫。

三借(二):在双借(二)的基础上,又将旋律中的商音改奏为变角音,形成上大三度的移宫。

以上三种借字,与民间中的“以凡代宫”相同,是一种不断向下五度移宫变调的手法。

以上六种借字手法,以鼓吹乐曲《小开门》为例,可见其一般的变化特点。

例 287:民间器乐《小开门》应用各种借字手法旋律的变化




(三借一)
(单借)
(双借二)
(三借二)
【小开门】
(压上)
(双借一)



（二）以变奏手法构成乐曲的呈示部分，后续“穗子”及快板，形成一首较大型的器乐作品

其曲式结构模式为：

呈示部分	发展部分	结束部分
【开门】曲牌变奏	穗子	快板
【抬花轿】曲牌变奏	穗子	快板
【一枝花】	穗子	尾

该曲式结构模式的乐曲在鲁西南鼓吹乐种中非常典型。如《大

合套》、《婚礼曲》、《风搅雪》、《一枝花》、《抬花轿》、《大笛二板》等。

（三）以联缀的手法组织乐曲

如赵春峰演奏的《小开门》，其曲式结构布局为：

【开　门】 $\frac{4}{4}$

【行水令】 $\frac{2}{4}$

【梆子娃娃】 $\frac{1}{4}$

在【开门】、【行水令】、【梆子娃娃】的联缀中，突出了节拍、速度的变化，特别是【梆子娃娃】中快速活泼的切分节奏和旋律跳动，表现出浓郁的冀东色彩。

三、鼓吹乐的技法演奏特点

以管子主奏的鼓吹乐，除普遍应用的颤音、打音外，冀中管乐擅长应用跨音、涮音、溜音、垫音；山西管乐擅长用鼓音、箫音、吐音、花舌音、滑音等。

以唢呐主奏的鼓吹乐，除普遍应用的滑音、颤音、花舌音、泛音、气控音、箫音、垫音外，山东、河南等地唢呐擅长用箫音、气拱音、齿音；山西唢呐擅长用历音等。

注　　释

① 宋郭茂倩《乐府诗集》："鼓吹乐未知其始也，汉班壹雄朔野而有之矣。鸣笳以和箫声，非八音也。"

② 东汉蔡邕《礼乐志》："短箫铙歌，军乐也。"

《晋书·礼志》："将葬，设吉凶浩簿，皆有鼓吹。"

《隋书·音乐志》："大业中，炀帝制宴飨，设鼓吹。"

《旧唐书·音乐志》："鼓吹，本军旅之音，马上奏之。"

《唐会要·凯乐》："凯乐用铙吹二部。"

宋郭茂倩《乐府诗集》："汉乐有黄门鼓吹，天子所以宴乐群臣也。"

③ 明徐渭《南词叙录》:"喇叭、唢呐之流,并其器皆金元遗物矣。"

④ 明王磐《咏喇叭》:"喇叭,唢呐,曲儿小腔儿大,官船来往乱如麻,全仗您抬声价。"

明戚继光《武备志》:"操令凡二十条,凡掌号笛,即是吹唢呐。"

⑤ 明王圻《三才图会》:"唢呐(唢嗦)、其制如喇叭,七孔。首尾以铜为之。管制用木,不知其起于何代,当是军中之乐也,今民间多用之。"

⑥ "京音乐"是与"怯音乐"相对而言的,"怯音乐"流传在北京海淀等地佛教寺院的音乐,其演奏以使用大管为特点,只曲较多,套曲的曲式结构模式不甚严格,民俗民间气息更鲜明一些。故,以智化寺为中心并传自宫廷的佛教音乐,主奏乐器不用大管,中堂曲与《料峭》的承传在曲式结构模式上非常严格,风格古朴典雅。乐僧们为了标榜自身的正统与高雅,便把承传于东城、南城的智化寺音乐称为"京音乐"。

⑦ 绪增(1920—1988)北京八里庄人,俗名李玉清,1926年出家于花市中四条关帝庙。初向师傅清法习诵经文,1928年师从智化寺音乐24代传人宗泉,习音乐佛事,为智化寺京音乐第25代传人,擅司管。1930年便开始参加智化寺佛事演奏,1950年还俗。

第九章　吹打乐类乐种

第一节　十番锣鼓

一、概述

"十番锣鼓"简称"十番"或"锣鼓"，历史上又曾有过"十样锦"、"十不闲"等名称[①]，主要流行于江苏南部长江下游地区，特别是苏州、无锡一带最为盛行。

根据明沈德符万历《野获编》、张岱《陶庵梦忆》等文所载[②]，十番锣鼓作为一个民间乐种，至少在明代已在江苏南部一带流传。

十番锣鼓的演奏者多为民间职业性鼓乐班"堂名"中的乐手和宫观中的道士，不少民间艺人分散在村庄亦农亦艺，随时被"堂名"班主和当家道士招聘去参加民间婚、丧、喜、庆等仪式的演奏（道士只做丧事）。每到春节、中秋以及庙会、赛龙船等节日，民间则广泛地组织自娱性演奏，在群众中有着深厚的基础。

十番锣鼓以锣鼓段、锣鼓牌子、丝竹乐交替或重叠进行为主要特点。根据其乐队编制的各种不同组合情况，可分为只用打击乐器演奏的清锣鼓和兼用管弦乐器演奏的丝竹锣鼓两大类。

清锣鼓只用简板、木鱼、板鼓、同鼓、大锣、马锣、喜锣、齐钹等打击乐器演奏。

丝竹锣鼓的编制按其主奏乐器的不同可分为笛吹锣鼓、笙吹锣鼓、粗细丝竹锣鼓（古称"鸳鸯拍"）等多种。其锣鼓编制分粗锣鼓与细锣鼓两种。

粗锣鼓编制：云锣、拍板、小木鱼、双磬、同鼓、板鼓、大锣、喜

锣、七钹。

细锣鼓编制:除粗锣鼓所用乐器外,加用小钹、中锣(即马锣)、春锣、内锣、汤锣、大钹。

笛吹锣鼓编制:以笛子为主奏乐器;其他管乐器有长尖(又称招军)、笙、箫;弦乐器有二胡、板胡、三弦、月琴、琵琶。打击乐器用粗锣鼓编制。主要曲目有《下西风》、《翠凤毛》、《万花灯》、《大红袍》、《喜元宵》等。

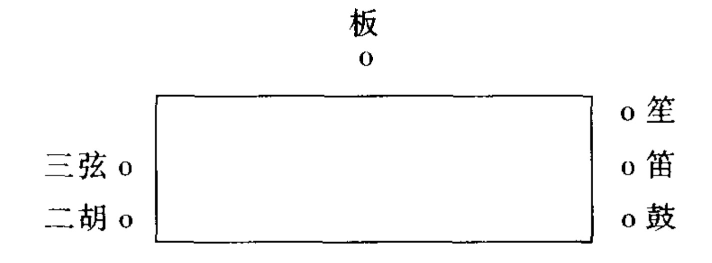
笙吹锣鼓编制:以笙为主奏乐器;其他管乐器有长尖、箫;弦乐器与笛吹锣鼓同。打击乐器可分别用细锣鼓或粗锣鼓的编制。主要曲目有《寿庭侯》(细锣鼓)、《阴送》(粗锣鼓)。

粗细丝竹锣鼓编制:"粗"指管乐器大、小唢呐,笛子;"细"指笙吹锣鼓编制。打击乐器有八件,可发十音,民间亦称这十音为"十番"。

这十音的状声字片谱:同鼓(音"同")、马锣(音"王")、喜锣(音"内")、齐钹(音"七")、汤锣(音"汤")、月锣(音"星")、大钹(音"浦",闷打音"扑")、小钹(音"大",闷打音"卒")。粗细丝竹锣鼓主要曲目有《香袋》、《十八拍》等。

十番锣鼓乐队一般为 6 人:司鼓者演奏同鼓、板鼓、双磬、小木鱼、汤锣;司笛者演奏笛、七钹、小钹;司笙者演奏笙、大锣、中锣、春锣;司板者演奏拍板、小木鱼;司三弦者演奏三弦、大钹;司二胡者演奏二胡、喜锣。

其演奏队形:



十番锣鼓主奏乐器笛，其调名、指法、谱字与调高的对应关系

调　名	笛子指法	谱字与调高
小工调	第 3 孔作 do	上 = 宫 = D
正宫调	第 6 孔作 do	凡 = 宫 = G
六字调	第 5 孔作 do	工 = 宫 = F

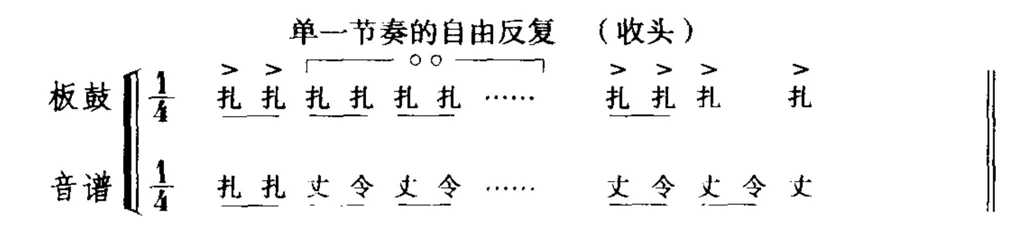
二、作品选介:《十八六四二》、《下西风》、《香袋》

十番锣鼓中的锣鼓乐结构形式有锣鼓牌子与锣鼓段两类。

锣鼓牌子的节奏规律是固定的，分单一节奏锣鼓牌子和多节奏锣鼓牌子两种。锣鼓牌子多有固定的名称，可以独立地应用于各曲之中。

单一锣鼓牌子由一种固定节奏形式不断反复演奏构成。如【急急风】、【求头】、【七记音】、【细走马】等。

例 288:单一节奏锣鼓牌子【急急风】



(求头)　单一节奏的自由反复(收头)
2/4　扎 扎 扎 | 扎剌剌剌 扎剌剌剌 | 扎 扎 一 个 | 扎 0 ‖
2/4　扎 扎 扎 | 丈 令 丈 令 | 丈 令 | 丈 0 ‖

多节奏锣鼓牌子由多种节奏形式按一定程式固定联缀演奏构成。如【十八六四二】、【鱼合八】、【下山虎】、【金橄榄】、【螺丝结顶】、【蛇脱壳】等。

例 289:多节奏锣鼓牌子【下山虎】、【蛇脱壳】

【下山虎】

$\frac{2}{4}\frac{4}{4}$ 0 丈 | 丈 一正一争 | 丈 丈 一正一争 |

丈 正丈丈正一净 | 丈 丈 一正一净 | 丈 正正 |

正 丈丈一正一净 | 丈 得而·扎扎 | 丈 ‖

【蛇脱壳】

(头)

一丈一丈 | 勺各勺 | 正 丈 | 丈 |

一丈一丈一丈 | 七 一七一七一七 | 内 一内一内一内 |

王 一王一王一王 | 同 一同一同一同 | 七 一七一七 |

内 一内一内 | 王 一王一王 | 同 一同一同 |

七 一七 | 内 一内 | 王 一王 | 同 一同 |

(尾)

七 内 王 同 | 七 内 王 同 | 七同王同 |

七内王同 | 扎 丈丈一正一丈 | 勺 ‖

锣鼓段亦有两种形式，一种是由多首单一锣鼓牌子固定联缀构成。如由 3 首单一锣鼓牌子【急急风】、【求头】、【七记音]联缀组成的锣鼓段(该锣鼓段民间俗称《跳判头》)。另一种是只在某首乐曲中出现的不同节奏组合的锣鼓段落，并不以其为固定形式而应用于其他乐曲。如《下西风》中第五段锣鼓段。

(一) 清锣鼓《十八六四二》

《十八六四二》的曲名是以该乐曲中一首锣鼓牌子的结构特点为“十、八、六、四、二”而命名。用粗锣鼓编制演奏。

清锣鼓《十八六四二》全部由锣鼓牌子联缀组成(包括单一节奏与多节奏的锣鼓牌子)。全曲可以划分为序部、身部、尾部三个部分。其曲式结构布局:

<table>
<tr><td>序部</td><td>第一部分</td><td>1.【急急风】
2.【求头】
3.【七记音】
4.【细走马】</td></tr>
<tr><td rowspan="2">身部</td><td>第二部分</td><td>5.【十八六四二】一变
6.【细走马】
7.【十八六四二】二变
8.【细走马】
9.【十八六四二】三变
10.【细走马】
11.【十八六四二】四变
12.【细走马】</td></tr>
<tr><td>过渡段</td><td>13.【鱼合八】一变
二变
三变
四变
14.【细走马】</td></tr>
<tr><td>尾部</td><td>第三部分</td><td>15.【金橄榄】
16.【急急风】
17.【螺丝结顶】</td></tr>
</table>

清锣鼓《十八六四二》的艺术特点主要表现在以下三个方面，而这三方面的特点对十番锣鼓大多数套曲来讲,具有普遍的意义。

其一,十番锣鼓中锣鼓乐的数列节奏特点。十番锣鼓中锣鼓乐的节奏,除一般锣鼓乐所惯用的节奏组合规律外,还有其独特的节奏术语“一、三、五、七”,即以锣鼓经读音多少划定节奏。

一字节　即一字一拍，如：　丈

三字节　即三字二拍，如：　丈丈　丈

五字节　即五字三拍，如：　丈丈　一丈　丈

七字节　即七字四拍，如：　丈丈　一丈　一丈　丈

十番锣鼓中锣鼓乐的基本单位节，可组成8种句式。

① 顺列句。其句式序列为：1、3、5、7。

② 逆列句。其句式序列为：7、5、3、1。

③ 跳列句。其句式序列为：1、5、7、3 等多种。

④ 平列句。其句式序列为：3、3、3、3 等多种。

⑤ 倒列句。其句式序列为：1、3、5、7、5、3、1

或 1、3、5、7、7、5、3、1。

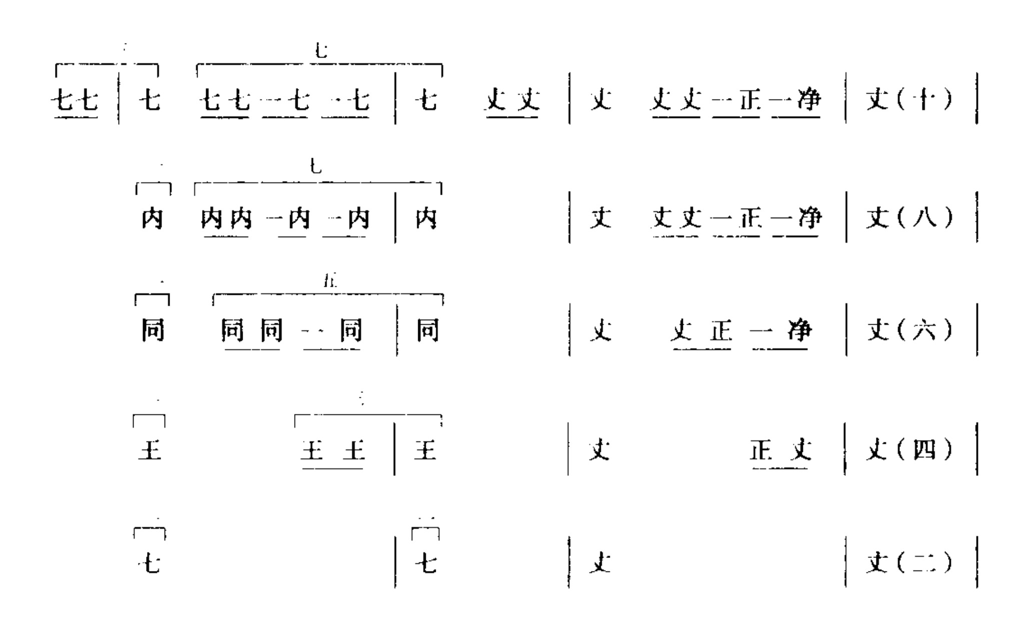
⑥ 亏列句。其句式序列为：3、5、7 或 7、5、3。

⑦ 游列句。不规则的序列组合。

⑧ 复列句。两种句式以节为单位组合而构成的句式。

以"一、三、五、七"节奏特点为思维基础所构成的锣鼓牌子，具有特殊的结构形式，富于图案式的美感。

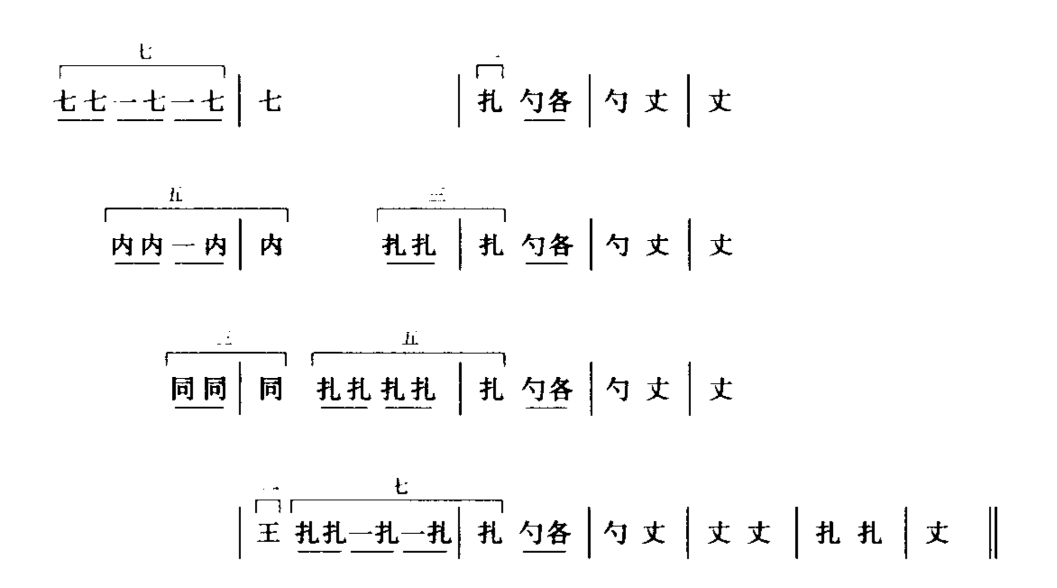
例 290：十番锣鼓锣鼓牌子【十八六四二】一变



如锣鼓牌子【十八六四二】、【鱼合八】等等。以锣鼓牌子【十八六四二】为例，它是在1、3、5、7基础上以节为单位联缀1、3节而构成的锣鼓牌子：即3+7=10，1+7=8，1+5=6，1+3=4，1+1=2的数列组合而成。

又如锣鼓牌子【鱼合八】，是由数列节奏型：7+1=8，5+3=8，3+5=8，1+7=8组成，由于该锣鼓牌子必须加用木鱼击节，各节数列相加又都是“8”，故称“鱼合八”。

例291：十番锣鼓锣鼓牌子【鱼合八】



其二，套曲身部“四番”锣鼓段的曲式结构特点。即全曲以某一锣鼓牌子（多节奏）为中心，以粗锣鼓主要打击乐器“七、内、同、王”对锣鼓牌子进行四次变奏而构成全曲的主体部分。如【十八六四二】，一变由齐钹奏3、7；二变由喜锣奏3、7；三变由同鼓奏3、7；四变由马锣（或大锣）奏3、7。各乐器以“七、内、同、王”顺序依次变换演奏，构成只变换各句乐器音色的严格变奏结构。

【十八六四二】

〔一变〕七，内、同、王、七；【细走马】。

〔二变〕内，同、王、七、内；【细走马】。

〔三变〕同，王、七、内、同；【细走马】。

〔四变〕王，七、内、同、王；【细走马】。

其三，各锣鼓牌子在全曲中有相对确定的功能意义。《跳判头》（即【急急风】、【求头】、【七记音】锣鼓牌子的联缀）多用于乐曲序部，具有开场锣鼓的作用；“四番”锣鼓速度平稳，反复演奏 4 次，如【十八六四二】等，具有呈述乐思的意义，这部分的曲式结构形态，是十番锣鼓身部的主要特征；【鱼合八】由于速度加快，各变之间不插入【细走马】，具有乐曲身部向尾部高潮过渡的作用；【金橄榄】与【螺丝结顶】在十番锣鼓中是最有收束效果的锣鼓牌子，几乎都用于乐曲尾部，快速的演奏和节奏一、三、五、七的急切变换，使乐风情绪达到高潮。【细走马】则贯穿于全曲各个段落，起到统一、衔接全曲的作用。一般地来讲，以上锣鼓牌子的功能特点，在十番锣鼓中是具有普遍意义的。

（二）笛吹粗锣鼓《下西风》

乐曲标题根据套曲的第一首丝竹曲原唱词为：“下西风黄叶纷飞，染寒烟衰草萋迷”的头三个字而命名（见昆曲《北西厢·哭宴》折中之《脱布衫》）。

笛吹粗锣鼓《下西风》的艺术特点主要表现为以下几个方面：

其一，结构规模宏大，艺术构思严谨。《下西风》全曲为 19 段，其中独立的丝竹乐仅 6 段，其余全部为锣鼓牌子、锣鼓段组成。其结构布局是《十八六四二》（四番锣鼓结构的基本特点）基础上的扩充和发展。

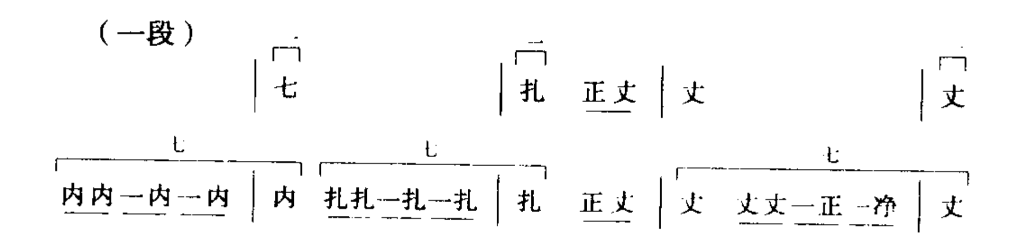
《下西风》全曲可分为五个部分。第一、二部分为套曲序部；第三、四部分为套曲身部；第五部分为套曲尾部。其第一、三、五部分与《十八六四二》的一、二、四部分结构特点基本一致；其第二、四部分有如扩充插入的两个丝竹、锣鼓段落。

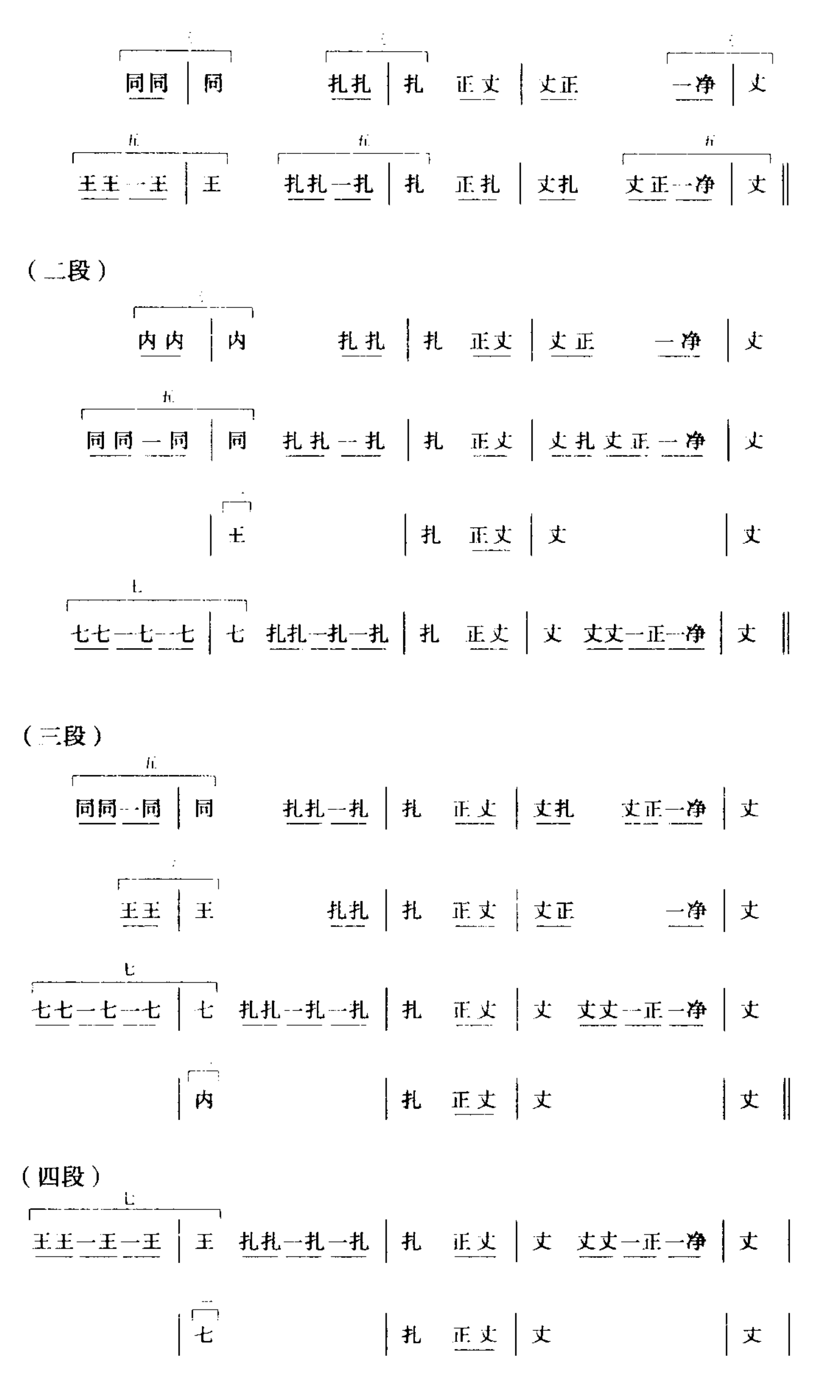
《下西风》曲式结构布局

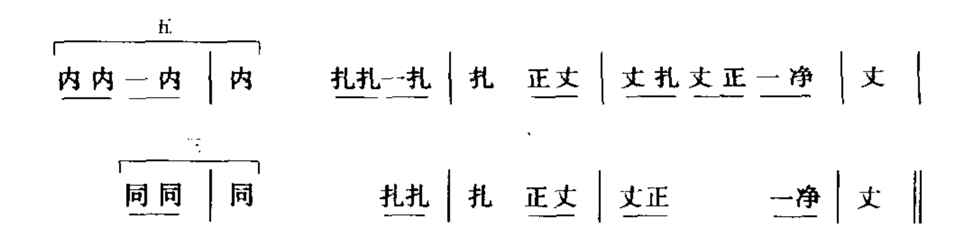
序部	锣鼓间丝竹	第一部分	1.【急急风】 2. 丝竹乐(G调) 3.【急急风】
	以丝竹乐为主	第二部分	4. 丝竹乐(G调) 5. 锣鼓段 6. 丝竹乐(G调) 7. 锣鼓段 8. 丝竹乐(G调) 9.【细走马】
身部	四番锣鼓	第三部分	10. "大四段"
	开始以丝竹为主,后转入锣鼓乐	第四部分	11. 丝竹乐《哄他人》(D调) 12.【细走马】 13. 丝竹乐《俺只见》(D调) 14.【细走马】 15.【鱼合八】 16.【细走马】、【急急风】
尾部	锣鼓乐	第五部分	17.【金橄榄】 18.【细走马】、【急急风】 19.【螺丝结顶】

其二,套曲身部"大四段"的特点。在变奏中乐器"七、内、同、王"的顺序程式不变,但在节奏上"一、三、五、七"的组合比较独特。

例 292:十番锣鼓《下西风》"大四段"




同同 同 扎扎 扎 正丈 丈正 一净 丈
王王一王 王 扎扎一扎 扎 正扎 丈扎 丈正一净 丈
（二段）
内内 内 扎扎 扎 正丈 丈正 一净 丈
同同一同 同 扎扎一扎 扎 正丈 丈扎丈正一净 丈
王 扎 正丈 丈 丈
七七一七一七 七 扎扎一扎一扎 扎 正丈 丈 丈丈一正一净 丈
（三段）
同同一同 同 扎扎一扎 扎 正丈 丈扎 丈正一净 丈
王王 王 扎扎 扎 正丈 丈正 一净 丈
七七一七一七 七 扎扎一扎一扎 扎 正丈 丈 丈丈一正一净 丈
内 扎 正丈 丈 丈
（四段）
王王一王一王 王 扎扎一扎一扎 扎 正丈 丈 丈丈一正一净 丈
七 扎 正丈 丈 丈



《下西风》"大四段"各段节奏变化特点

一段	二段	三段	四段
一(七)	三(内)	五(同)	七(王)
七(内)	五(同)	三(王)	一(七)
三(同)	一(王)	七(七)	五(内)
五(王)	七(七)	一(内)	三(同)

各段从纵面或横面来看，其节奏变化规律为 1、3、5、7 总和不变(16 字)。

较灵活的 1、3、5、7 节奏变化还表现在"大四段"的合头部分：

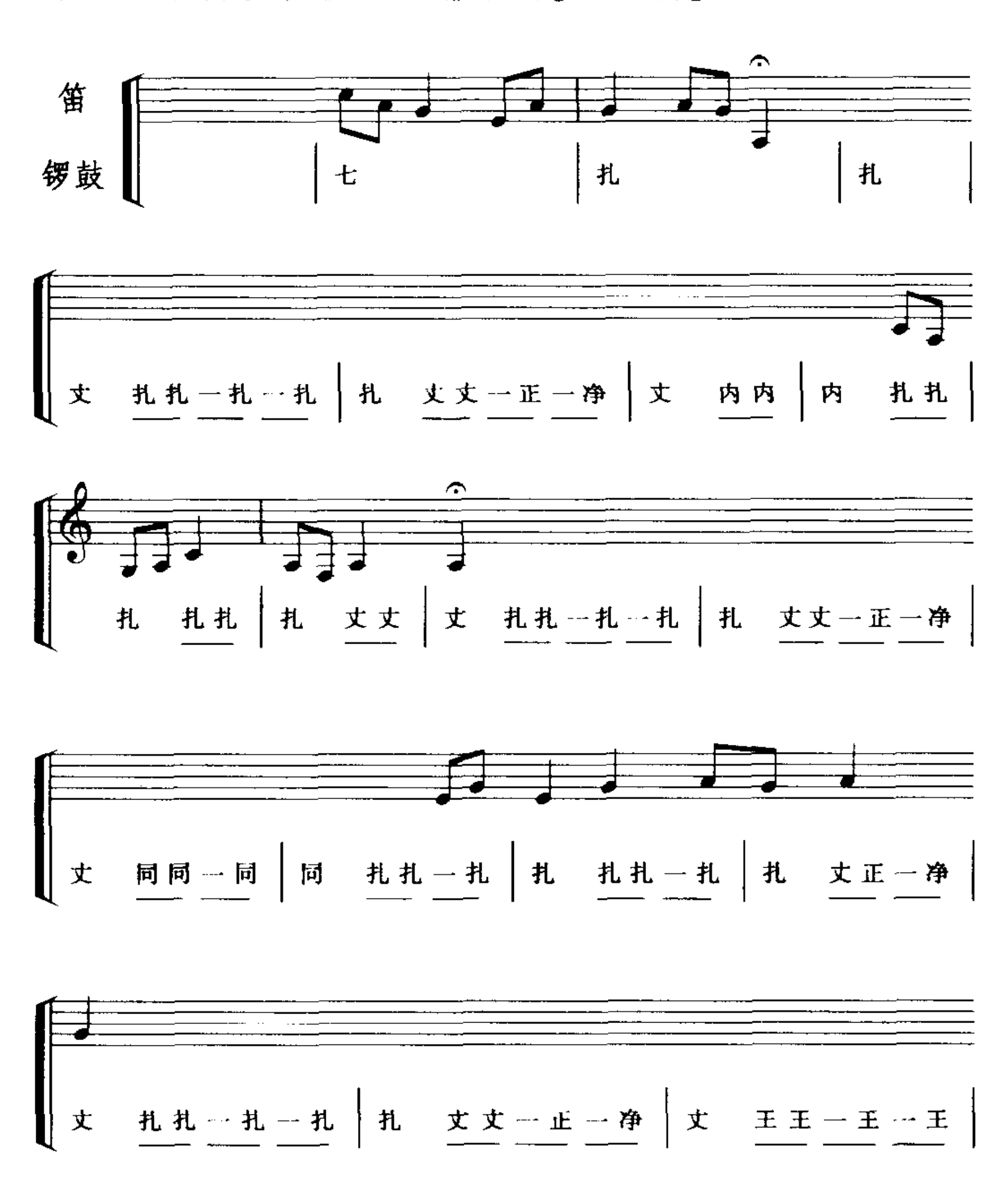


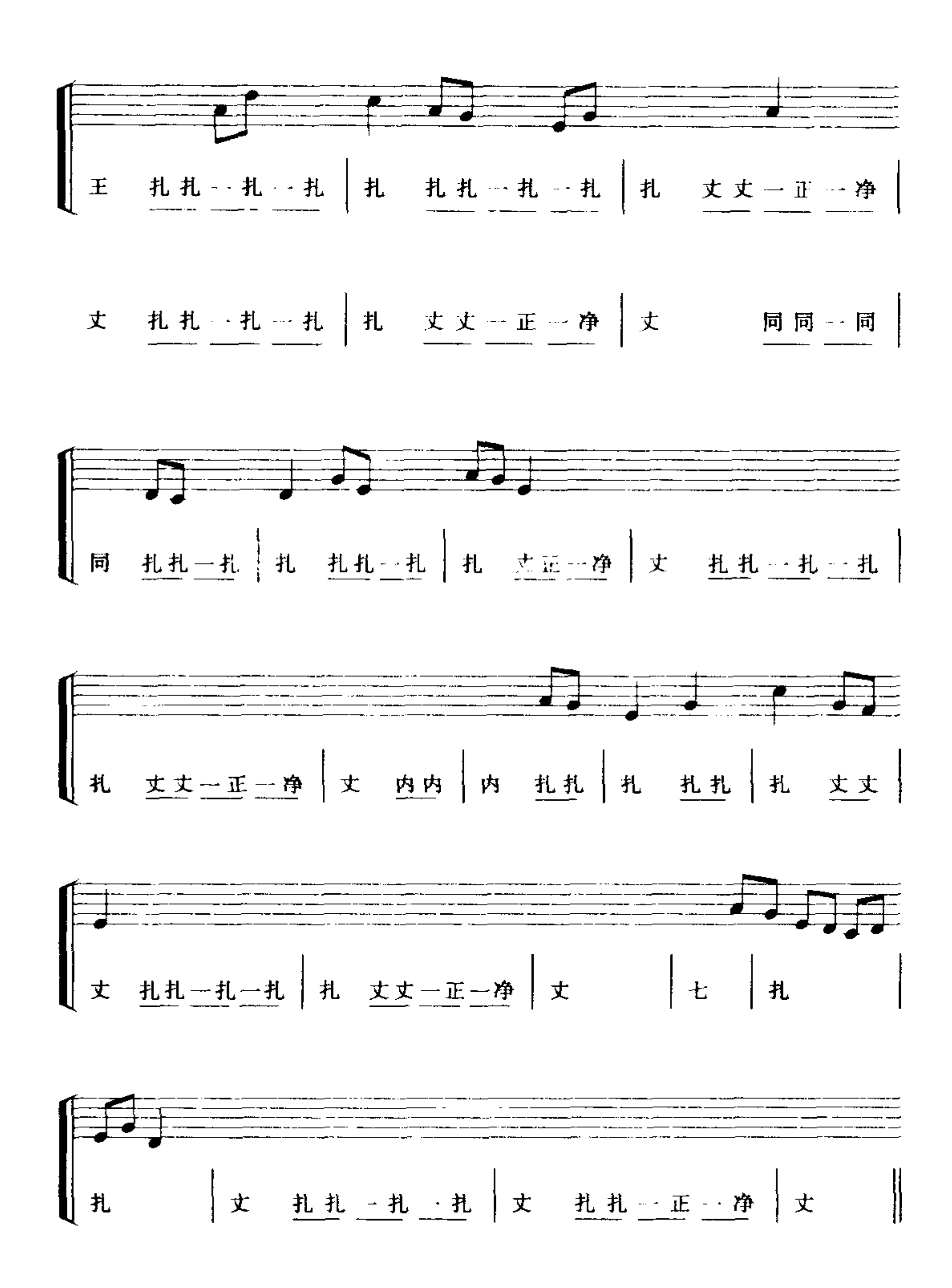
前半部分丝竹乐基本上按 1、3、5(由锣鼓代替)、7 的节奏顺序

发展;后半部分在锣鼓上又再现了1、3、5、7的节奏规律特点。

其三,丝竹音乐应用的特点。有三种情况,一是以独立丝竹段落出现,作为全曲结构的一个独立组成部分,如在第二、四部分的5段丝竹乐。二是与锣鼓乐呼应,由丝竹与锣鼓交错衔接而形成一个独立的片断,如第三部分“大四段”的“合头”。第三种情况是在锣鼓牌子(或锣鼓段)进行中,时隐时现地出现笛子的旋律,作为一个烘托和陪衬,使情绪更为激昂,往往在高潮时应用,民间称这种手法叫“牡丹穿风”。如尾部【金橄榄】。

例293:十番锣鼓《下西风》中的【金橄榄】





（三）粗细丝竹细锣鼓《香袋》

乐器应用分粗细两组。粗的部分用大、小唢呐（或两支大唢呐、两支笛子）；细的部分用笙吹锣鼓丝竹乐队编制。细锣鼓在粗鼓基础上加用了中钹、中锣、春锣、内锣、汤锣、大锣，构成丰富的锣鼓乐音色对比变化。

例294：十番锣鼓《香袋》第五段

七七一七一七	七扎	丈　星汤星汤星各	汤
内内一内	内正　　一净	丈　星汤星各	汤
王王	王正　丈正一净	丈　星各	汤
	同扎丈丈　正一净	丈	汤

星汤	丈　七内	王同星汤星汤星各	汤扎丈丈一正一净	丈	‖

《香袋》结构庞大，但仍是传统十番锣鼓曲式结构特点基础上的发展，其段落划分为五个部分。第一、二部分为序部；第三、四部分为身部；第五部分为尾部。

《香袋》曲式结构布局

序部	第一部分	1.【急急风】 2.【下山虎】
身部	第二部分以粗细丝竹乐为主的段落	3. 粗乐　4. 细乐　5. 锣鼓段
		6. 粗乐——细乐　7. 粗乐　8.【细走马】
		9. 粗乐　10. 粗乐（与第七小段同）　11.【细走马】
		12. 粗乐　13. 细乐　14.【细走马】
	第三部分四番锣鼓	15. "大四段"（一段）粗乐　（二段）细乐 （三段）粗乐　（四段）细乐
	第四部分过渡段	16. 粗乐　17. 细乐　18.【细走马】
尾部	第五部分	19. 粗乐　20.【急急风】

《香袋》除打击乐色彩变化较丰富，乐队多以粗、细编制交替演奏形成旋律对比外，其主要特点还表现在旋律与锣鼓乐的相互呼应方面。许多段落均以旋律与锣鼓乐的密集交替和有机衔接构成一个不可分割的整体，锣鼓乐的应用较为灵活多变化。

其锣鼓乐与旋律的衔接呼应有三种类型。

第一种，锣鼓乐接在旋律段落后，使该段落结束时色彩、气氛和情绪都得到一定的变化，如第三、四、十二、十六段。

例 295：十番锣鼓《香袋》第十二段



十番锣鼓《香袋》第十六段





第二种,旋律与锣鼓乐自由地交替进行,以其不对称的结构求得段落内较为自由舒展的发展,效果热烈,情绪活泼。如第六、七、十段。

例 296:十番锣鼓《香袋》第六段



十番锣鼓《香袋》第十段



第三种，旋律与锣鼓乐相互严格地对称呼应，这种手法在全曲中占的比重最大。因此，《香袋》古称“鸳鸯拍”，也是由于这个旋律上的结构特点而得名。如乐曲的主体部分“大四段”，传统十番锣鼓均以锣鼓的四次变化演奏构成，而《香袋》的“大四段”则以旋律(粗、细交替)与锣鼓形成严格的对称呼应。

例 297：十番锣鼓《香袋》“大四段”之一

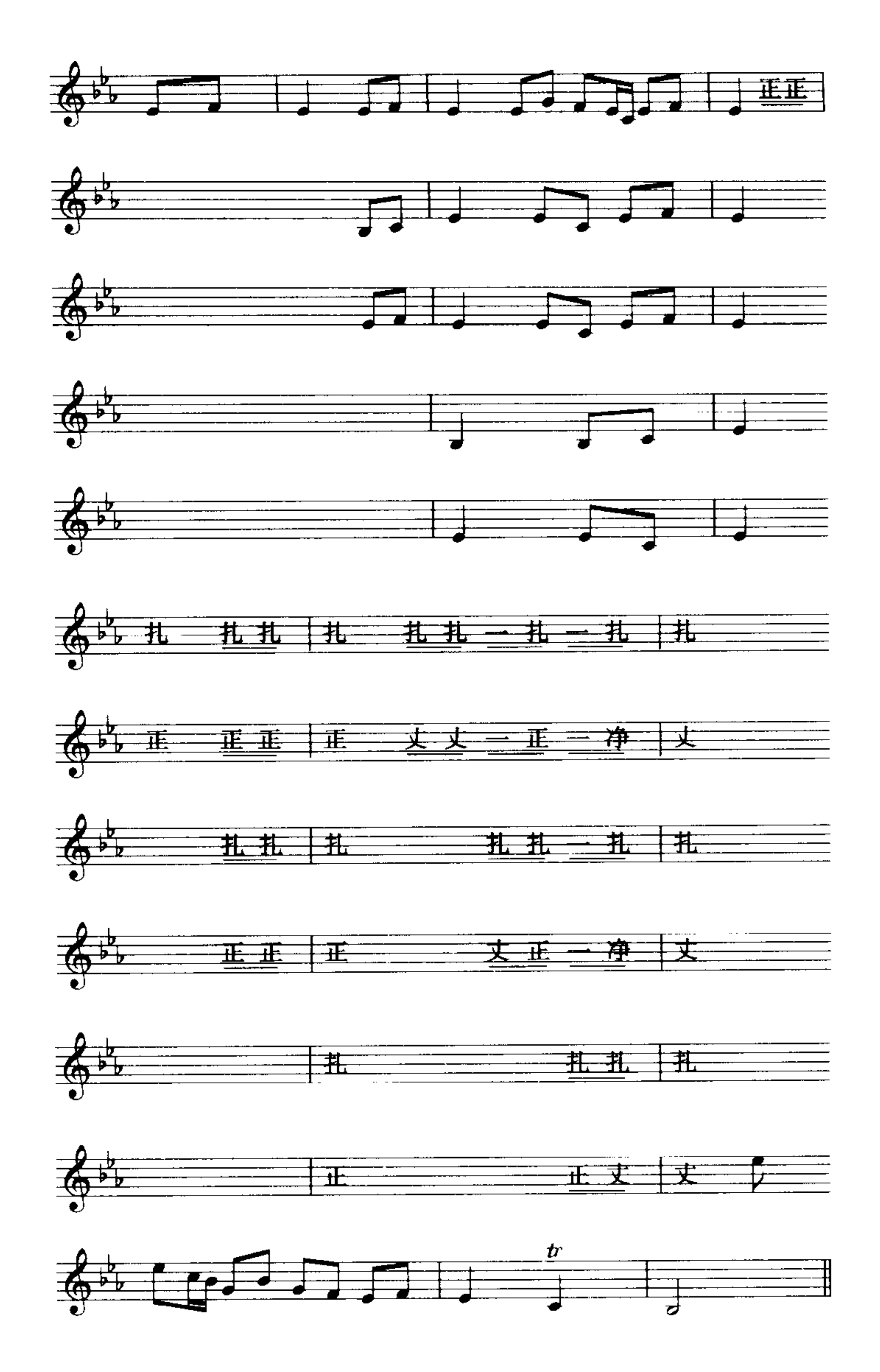




五
正 丈丈 一正 一净 丈
五
内内一内
五 五
内 星汤星各 汤
正 丈丈 一正 一净 丈
工工
工 星各 汤
（合尾）
正 丈丈 一正 一净 丈 同
汤 正 丈丈 一正 一净 丈
扎扎 一扎 一扎 扎 丈丈 一正 一净 丈

《香袋》第十七段

（细乐）
扎扎



旋律与锣鼓乐的对称呼应，多为收束性的 7、5、3、1 型的发展。

因此，多用于情绪激奋或高潮处。“大四段”在7、5、3、1节奏型的发展过程中，每句中插入一个固定句：，正 丈丈一正 一净 | 丈，使收束性得到缓冲，第十七段的收束性则显得较为突出。

比较特殊的是旋律与锣鼓乐相互虽不严格对称，但各自内部具有严格的对称关系，二者结合时，亦具有特殊的规整性的艺术效果。

例298：十番锣鼓《香袋》第九段：



第二节　十　番　鼓

一、概述

十番鼓的称呼最早见于明·余怀《板桥杂记》，同一作者在另一著作《寄畅园闻歌记》中又称其为“十番箫鼓”，后又有“十番”、“十番笛”之称。20世纪初期，道教典籍《清微黄箓大斋科仪》(1750)和《斗科》中，将“十番鼓”的乐谱改称为“梵音”。十番鼓与十番锣鼓是

流行于同一地区、应用于同一场合(喜事一般不用十番鼓),往往亦可由同一演奏者演奏的两个完全不同的乐种，但民间都泛称其为“吹打”。

从历史渊源来看,十番鼓的记载出现较早,其演奏曲牌有一部分与唐代乐舞曲名相同,如《浪淘沙》、《浣溪沙》、《水仙子》、《万年欢》;一部分为宋代词调牌子,如《满庭芳》、《雨中花》、《桂枝香》等;大部分曲牌则见于元代以来南北曲的牌子与散曲，如《一封书》、《一枝花》、《石榴花》、《上小楼》、《紫花儿》、《滚绣球》、《对玉环》、《沽美酒》、《清江引》、《甘州歌》等。从十番鼓的演奏特点与曲目分析,鼓的独奏部分与唐代羯鼓演奏以及宋代的“鼓笛曲”都有许多近似的渊源关系,明、清时期在民间获得高度发展[③]。

十番鼓乐队编制一般5—10人不等,管乐器有笛、箫、笙、小唢呐;弦乐器有托音二胡、梆胡、小三弦、琵琶;打击乐器有简板、点板、板鼓、同鼓、云锣、木鱼等。乐队中鼓、笛为两件主要乐器。

十番鼓的乐曲根据结构特点可划分为两大类,一类是不用“鼓段”的小型吹打曲。如《醉仙戏》、《山坡羊》、《朝天子》、《小开门》、《青天歌》、《雨中花》、《走马》、《园林好》、《醉花》、《锁南枝》、《素川》、《哪吒令》、《得胜令》、《单刀》、《水龙吟》、《九头鸟》等。另一类是用“鼓段”的吹打套曲。套曲分整套、散套两种,整套较少见,如《满庭芳》;绝大部分套曲均为散套。

十番鼓的套曲均有鼓的独奏段落,分一个鼓段、两个鼓段、三个鼓段三种演奏形式。一个鼓段的套曲多奏“快鼓段”,如《一封书》、《滚绣球》、《百花园》;两个鼓段的套曲多奏“慢鼓段”、“快鼓段”,如《满庭芳》、《雁儿落》、《青鸾舞》、《四边静》;三个鼓段的套曲则依“慢鼓段”、“中鼓段”、“快鼓段”的顺序间插于乐曲中演奏,如《甘州歌》、《喜鱼灯》、《泣颜回》。

“慢鼓段”为同鼓独奏,由“座子”、“帽子”、“中段”、“入曲”四部分组成。

例 299：十番鼓中的“慢鼓段”

（座子）

译谱 | D D | 0 0 D D D | 0 D 0 D D I D |
原谱 | 同 同 | 各 一个同同同同勺 | 同一个同 而龙 同 |

（帽子）

| 0 I D T D D D | 0 0 ‖ T T | 0 0 T T T |
| 各 龙 同 当 同 特同· | 勺 0 ‖ 当 当 | 各 一个当当 |

| 0 T 0 T T L T ⁞ 0 L T 0 T T T | 0 ‖
| 勺 当 一个 当 而郎当 ⁞ 各 郎 当 一 各 当 当 | 勺 ‖

（中段）

| T 0 T D TLD 0 D D ⁞ D 0 D TLLL D I D 0 D D ⁞
| 当 一个 同 郎同 一个同 ⁞ 同 一个 当 而· 龙 同 一个同 ⁞

| D T T DIII T T 0 T T ⁞ T 0 T T DIII T DDD 0 D D |
| 同 当 当 得而 当 当 一个当 ⁞ 当 一个 当 得而 郎同龙同 一个同 |

| D I I I I I I I T L L L L L L L T T 0 T T |
| 同而·· 郎而·· 当 当 一 个 当 |

| D I I I I I I I T L T 0 T 0 T T L T 0 T T |
| 得而·· 郎 当 一 个 一 个 郎 当 一 个 当 |

T TLLLLLLL D D 0D D ⋮ D T TDIIID D ID 0D D

当 当而‥ 同 同 一个同 ⋮ 同 当 当得而龙 同 龙同 一个 同

D T 0 T T D D 0 D T

同 当 一 个 当 龙 同 一 个 · 得当

0 D D DD0D D D T 0T T DD0DD

各 同 同 龙同一个同 同 当 一个 当 龙同一个同

0 TTDT T DD0DD 0 DDIDD DIDD0D D

勺 当当龙当 当 龙同一个同 0 同特而龙同 特而龙同一个 同

（交代）（入曲）

0 T 0T T TLLLTT | T ‖ T D D TT 0T T

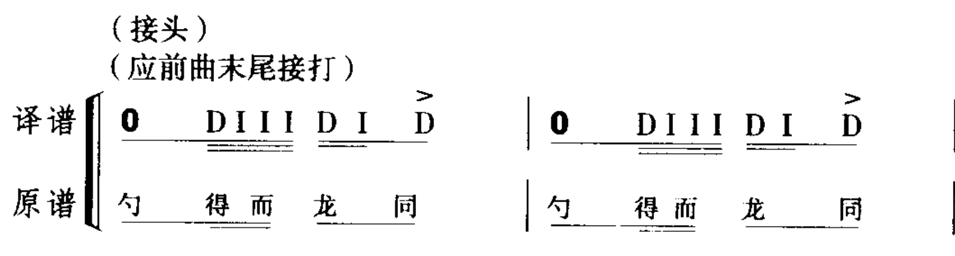
各 当 一个当 而 郎得 | 当 ‖ 当 同 同 当当 一个当

T DI D T D D | 0 0 ‖

当 龙 同 当 同 特同‥ | 勺 0 ‖

“中鼓段”亦为同鼓独奏，由“接头”、“排韵”、“中段”、“排韵”四部分组成。

例 300：十番鼓中的“中鼓段”



0 DIII DI D | 0 DIII D DIII | D DIII DDDD |

勺 得而龙 同 | 勺 得而龙 得而 | 龙 得而 龙同同同 |

（排韵）

DDDDDDDD DDDDDDDD | …… DDDDDDDD |

龙同同同同同同同 同同同同同同同同 | …… 同同同同同同同同 |

DDDD DDDD | …… DDDD | DDDD D D |

龙同龙同龙同龙同 | …… 龙同龙同 | 龙同龙同 龙 同 |

D D D D | …… D D | D D DIIID | D DD DD D |

龙 同 龙 同 | …… 龙 同 | 龙 同 得而龙 | 同龙同 一个同 |

结边 （中段一变）

0 TT 0T T | 0 ‖ TLLLLLLL | TTTT TTTT |

郎 当当 一个 当 | 勺 ‖ 得而 ·· | 郎当郎当 郎当郎当 |

…… TTTT | TTTT T T | T LT T D | T LT T LT |

…… 郎当郎当 | 郎当郎当 郎 当 | 当 而郎 当 同 | 当 而郎 当 而郎 |

结边 （中段二变）

D DI D DD D | 0 TT 0T T ‖: 0 D DIIIIIII |

同 龙同 一个 同 | 勺 当当 一个 当 ‖: 勺 同 得而 ·· |

D DIIIII IIII D | 0 T TLLLLLLL | T TLLLLL LLLL T |
龙得而 龙 | 勺 当 得而·· | 当得 而 当 |

0 D DIIIIIII | T TLLLLL LLLL D | 0 T TLLLLLLL |
勺 同 得而·· | 当得 而 龙 | 勺 当 得而·· |

D DIIIII IIII T :‖: 0 D DIII D | 0 T TLLL T |
同得 而 当 :‖: 勺 同 得而 龙 | 勺 当 得而 郎 |

0 T TLLL D | 0 D DIII T :‖ 0 D DIII D |
勺 当 得而 龙 | 勺 同 得而 郎 :‖ 勺 同 一个 同 |

0 T TLLL T | D D 0 T | TLLLTT D D |
勺 当 得而 郎 | 同 同 一 当 | 得而郎当 同 同 |

0 T D TT | D TT D T | D DI D T |
勺 郎 同 郎当 | 同 郎当 同 当 | 同 而龙 当 |

结边　　　　（中段三变）

0 TT 0T T | 0 DIIIIIII | IIIIIIII IIIIIIII |
勺 当当 一个 当 | 勺 得而·· | 而 一 |

…… 𝄆 0 T TLLLTT | D DIII TT D |
…… 𝄆 勺 当 得而郎当 | 同 得而 郎当 同 |

0 D DIII0D | T TLLL DD T 𝄇 0 T 0TTT |
勺 同 得而龙同 | 当 得而· 龙同 当 𝄇 勺 当 一当郎当 |

D 0T TT D | 0 DIII TT T | 0 DIII DD D |
同 一当 郎当 同 | 勺 得而· 郎当 当 | 勺 得而· 龙同 同 |

0 DIII T DD | D DIII T DD |
勺 得而· 郎 同同 | 同 得而· 郎 同同 |

𝄆 D TTTTT D TTTTT 𝄇 D TT D TT D TT D TT |
𝄆 同 当郎郎郎郎 同 当郎郎郎郎 𝄇 同 当郎 同当郎 同 当郎 同 当郎 |

结边

D T D TTIT | T DD T TLT | D TT 0T T |
同 当 同当而郎 | 当 龙同 当 而郎 | 同 当当 一个 当 |

（排韵）

0 0 | DIIIIIII IIIIIIII | IIIIIIII IIIIIIII |
0 0 | 得而·· 而 | 而 一 |

…… | IIIIIII D D D D | D D D D D D D D | …… |
…… | 而 龙同龙同 | 龙同龙同 龙同龙同 | …… |

D D D D | …… | D DIII D | D DIII D |
龙 同 龙 同 | …… | 同 而 龙 | 同 龙 同 |

D TT 0T T | T DIII D | T D D D | 0 ‖
同 郎当 一个当 | 当 龙 同 | 当 同 特同·· | 勺 ‖

"快鼓段"为板鼓独奏,由【急急大排】、【细排】、【跳金门槛】、【领板】、【海底翻】、【鲤鱼扑水】、【重宝塔】、【鹤吃食】、【蝴蝶双飞】、【倒山墙】、【虎头摇】等鼓牌子联缀而成(演奏中可增删)。

例 301:十番鼓中的"快鼓段"

(1. 急急大排)

译谱 1/4 tLLL LLLL LLLL …… LLLL | LLt tLLL | t ‖
原谱 1/4 扎剌· 剌 剌 剌 剌 …… 剌 剌 | 剌 扎 扎剌· | 剌 ‖

(2. 细排)

dIII IIII IIII …… IIII IId | 0 ‖
读落· 落 落 落 落 …… 落 落 而 读 | 剌 ‖

(3. 跳金门槛)

dI d | tLLL LL d | t t dIII | t |
落 读 | 扎 剌 剌 读 | 扎 扎 读 落 | 扎剌· 剌 |

o d o d o d | t o d o d o d | t o d o d o d |
一 读 一 读 一 读 | 扎 一 读 一 读 一 读 | 扎 一 读 一 读 一 读 |

t o d o d | t o d o d | t o d | t o d |
扎 一 读 一 读 | 扎 一 读 一 读 | 扎 一 读 | 扎 一 读 |

t | d t o o | d t o o | t t o o |
扎 | 读 扎 刺 刺 | 读 扎 刺 刺 | 扎 扎 刺 刺 |

t t o o | t L L L L L t | t |
扎 扎 刺 刺 | 扎 刺 刺 扎 | 扎 刺· ‖

（4. 领排 ）

1/4 d I I I I I I I I I I …… | o t d I I I I I I I I I I …… |
1/4 读 落 落 落 落 落 …… | 一 扎 读 落 落 落 落 落 …… |

o t o | o t o | o t o t | t L L L L L t | t ‖
一 扎 o | 一 扎 o | 一 扎 一 扎 | 扎 刺 刺 扎 | 扎 刺 · ‖

（5. 海底翻带细排）

1/4 d I I I I I | t o t L L | t o t L L |
1/4 读 落 落 落 | 扎 刺 撒 刺 刺 | 扎 刺 撒 刺 刺 |

t o t L L | t o t L L | t t t …… |
扎 刺 撒 刺 刺 | 扎 刺 撒 刺 刺 | 扎 扎 扎 …… |

| t t o t o dIII | t t o t o dIII | t t o t o dIII |
| 扎扎一扎刺 读落 | 扎扎一扎刺 读落 | 扎扎一扎刺 读落 |

| d d o d o dIII | d d o d o dIII | t t dIII |
| 读读一读刺 读落 | 读读一读刺 读落 | 扎扎读落 |

| t t dIII | d d dIII | d d dIII II d | t ||
| 扎扎读落 | 读读读落 | 读读读落落读 | 扎刺· ||

（6.鲤鱼扑水）

| 1/4 o t dIII | t o o | o t dIII | t o o |
| 1/4 一扎得而 | 扎刺刺 | 一扎得而 | 扎刺刺 |

| o t dIII | t dIII | t dIII | t dIII |
| 一扎得而 | 扎 得而 | 扎 得而 | 扎 得而 |

| t dIII | t t o t | t dI d | d dIII |
| 扎 得而 | 扎扎一个 | 扎 落读 | 读 得而 |

| tL t LL t | t tL t | o d o ||
| 刺扎而刺 | 扎 刺扎 | 一读刺 ||

（7.重宝塔）

| 1/4 o t tLLL LLLL t | o t tLLL LLLL t | o t tLLL LLLL t |
| 1/4 一扎扎刺刺刺刺 | 一扎扎刺刺刺刺 | 一扎扎刺刺刺刺 |

o d dIII IIII d | o d dIII IIII d | o d dIII IIII d |

一读读落 落落 落 | 一读读落 落落 落 | 一读读落 落落 落 |

o t tLLL LLLL t | o t tLLL LLLL t | o d dIII IIII d |

一扎扎刺 刺刺 刺 | 一扎扎刺 刺刺 刺 | 一读读落 落落 落 |

o d dIII IIII d | o t tIII LLLL t | o d dIII IIII d |

一读读落 落落 落 | 一扎扎刺 刺刺 刺 | 一刺刺落 落落 落 |

tLL tLL | dII dII | tLL dII |

扎刺刺 扎刺刺 | 读落落 读落落 | 扎刺刺 读落落 |

tLL dII | tLLL LL t tL t | t tL t | o d o ‖

扎刺刺 读落落 | 扎 刺 刺扎 而 刺 | 扎 刺扎 | 一刺 刺 ‖

（8. 鹤吃食带细排）

1/4 o d dIII | d dI II d o | o t tLLL |

1/4 一 读 得 而 | 读 得 而 读 刺 | 一 扎 得 而 |

t tL LL t o | o d dIII | d dI II d o |

扎 得 而 扎 刺 | 一 读 得 而· | 读 得 而 读 刺 |

o t tLLL | t tL LL t o | o d dIII |

一 扎 得 而 | 扎 得 而 扎 刺 | 一 读 得 而 |

d dI II d o | o t tLLL | t tL LL t o |
读得而读刺 | 一扎得而 | 扎得而扎刺 |

o t tLLL | t o d dIII | d o t tLLL |
一扎得而 | 扎 一读得而 | 读 一扎得而 |

t o d dIII | d o t tIII | t t o o d dIII |
扎 一读得而 | 读 一扎得而 | 扎扎刺 一读得而 |

d d o tLLL | t t dIII | d d tLLL | t t dIII |
读读刺 得而 | 扎扎得而 | 读读得而 | 扎扎得而 |

d d tLLL | t t dIII | d d dIII II d | t t ‖
读读得而 | 扎扎得而 | 读读得而落读 | 扎刺刺 ‖

（9. 细排）

1/4 tIII IIII IIII …… ‖
1/4 撤刺 刺刺 刺刺 …… ‖

下面紧接《蝴蝶双飞》

（10. 蝴蝶双飞）夹“腻鼓”

1/4 tLtL LLtL LLLL | tLLL dIdI IIdI IIII |
1/4 而扎 而扎 而而 | 扎 而读 而读 而而 |

dIII tLtL LLtL LLLL | tLLL dIdI IIdI IIII |
读 而扎 而扎 而而 | 扎 而读 而读 而而 |

tLLL dIdI IIII | dIII tLtL dIdI tLtL | dIII tLtL dIdI tLtL |

扎 而读 而而 | 读 而扎 而读 而扎 | 读 而扎 而读 而扎 |

dIII tLtL dIdI | dIII tLtL tLtL | dIII tLtL |

读 而扎 而读 | 读 而扎 而扎 | 读 而扎 |

dIII tLtL | dIII tLtL | dIII tLtL dIdI |

读 而扎 | 读 扎扎 | 读 而扎 而读 |

tLtL tLtL tLtL | dIdI dIdI | tLtL dIdI |

而扎 而扎 而扎 | 而读 而读 | 而扎 而读 |

（11. 细排）

1/4 dIII IIII IIII …… IId | o t o ‖

1/4 读落 落落 落落 …… 落读 | 一 扎 o ‖

（12. 倒山墙）

1/4 tLLL LLLL LLLL …… ‖

1/4 扎刺 刺刺 刺刺 …… ‖

下面紧接《虎头摇》

（13. 虎头摇）

1/4 tL L tL L tL L | t ‖

1/4 扎刺 扎刺 扎刺 | 搭刺· ‖

（14. 排韵）

1/4 dI I | d d d d d d …… ||

1/4 读 落 | 读 落 读 读 读 读 …… ||

（15. 交代）

1/4 o t o t | d dIII | tLtL LLdI | t t o t | o ||

1/4 一 扎 一 个 | 读 读 落 | 刺 扎 刺 读 | 扎 扎 一 扎 | o ||

（16. 收头）

1/4 dIII | d dIII | d dIII tLt LLLL | t tLt tLt LLLL | t ||

1/4 得 而 | 落 得而 | 落 得而 刺扎 而刺 | 扎 刺扎 刺扎 而刺 | 扎 ||

十番锣鼓中锣鼓乐的状声字谱：同鼓、板鼓所用符号及读法。

	同鼓	板鼓
敲鼓心：	D（同、特）	d（读、特）
敲鼓边：	T（当、得）	t（扎、得）
滚击鼓心：	l（龙、而）	I（落、而）
滚击鼓边：	L（郎、而）	L（刺、而）

二、作品选介：《百花园》、《满庭芳》

（一）《百花园》

一个鼓段的套曲。《百花园》以明朗欢快的旋律、活泼跳动的节奏，表现出春意盎然、百花盛开的喜人景象。由【梅花园】、【杏花园】、“快鼓段”、【百花园】四部分联缀而成。

第一段【梅花园】，慢板，旋律抒情柔美、流畅含蓄，展现出恬静的意境。

例 302：十番鼓《百花园》中的【梅花园】片段



第二段【杏花园】速度由慢转快，旋律由繁到简，并在旋律中穿插了板鼓的“拆头”，情绪欢快，与第一段形成对比，使旋律获得初步展开，为“快鼓段”的进入在情绪、速度上作好准备。

第三段“快鼓段”的出现，构成全曲音乐进行的强烈对比和转折。“快鼓段”以板鼓独奏，音色尖锐铿锵，并以其轮奏、密奏、单奏等多种节奏音型，变化莫测的重击、轻击、点击、平击的应用，富于对比变化的音色，形成全曲一个独特的展开性段落。

第四段【百花园】用快速演奏，笛子与乐队的对答呼应，“拆头”的灵活穿梭与紧凑衔接，气氛热烈，继“快鼓段”以后，使乐曲在情绪上获得进一步展开，在高潮中结束全曲。

例 303：十番鼓【百花园】片段





《百花园》全曲结构布局特点是以“快鼓段”为中心，其他旋律段落往往可增删。

“快鼓段”的位置多安排在全曲结构四分之三或近结束处。“快鼓段”的前后衔接程式多为：中板转快拆（即使用拆头的快板旋律）后接“快鼓段”，然后以快板（或快拆）接快速尾声，亦可在“快鼓段”后直接接快速尾声而结束全曲。

（二）满庭芳

两个鼓段的套曲。十番鼓的大型整套吹打曲，《满庭芳》为宋词牌名，南北曲沿用，其名称相传来源于唐柳宗元“满庭芳草积”之句④。

全曲由九段联缀组成，根据音乐的发展，可以划分为序部、身部、尾部三个部分。

《满庭芳》曲式结构布局：

序部：1.【梅梢月】，中板、隔凡；

2.【凝瑞草】,快拆、隔凡;

身部:3.【满庭芳】,慢板;

4.【后满庭芳】,满板;

5.“慢鼓段”;

6.【满庭芳】,慢板;

7.【后满庭芳中段】,慢板转中板、转快拆;

8.“快鼓段”;

9.【后满庭芳下段】,快板。

尾部:尾声,中板转快板。

序部包括【梅梢月】、【凝瑞草】两段。以中板旋律为乐曲的开端,是十番鼓中两个鼓段、三个鼓段大型套曲结构形式的固定程式,实为套曲的引序。一般均以中板转中拆然后接套曲的慢板旋律部分,而《满庭芳》在中板旋律后则转快拆,并用“隔凡”手法转到上四度调性,赋予乐曲一定的生机和变化。

例 304:十番鼓《满庭芳》【凝瑞草】片段





《满庭芳》身部两个并列的大段落，属并置主体型套曲。第一个大段落包括【满庭芳】、【后满庭芳上段】、“慢鼓段”三段。慢板，具有全曲呈示性的功能意义。【满庭芳】旋律悠扬平缓，端庄典雅。【后满庭芳上段】基本上是【满庭芳】略有变化的重复、扩充，在尾部应用“解”的手法使旋律作了较大的扩充发展，并加用了同鼓。当地称此种手法为“应鼓”，有接应“快鼓段”之意。

例 305：十番鼓《满庭芳》【后满庭芳上段】尾部





“慢鼓段”演奏技术精巧细腻，音色与节奏的不断变化与段落形成鲜明的对比，并使乐曲获得第一次起伏变化。

《满庭芳》身部的第二大段包括【满庭芳】、【后满庭芳中段】、“快鼓段”三段。【满庭芳】的再一次重复出现，开始部分伴随同鼓演奏，气氛更为肃穆。【后满庭芳中段】在【满庭芳】旋律基础上进行了较大的变化和发展。

改变了节拍并使用了“拆头”的旋律发展手法：

例306：十番鼓《满庭芳》【后满庭芳中段】与【满庭芳】部分旋律对照





笛子与乐队的相互呼应，以形成旋律的展开。

例 307：十番鼓《满庭芳》【后满庭芳中段】片段



身部速度由“慢板→慢鼓段→中板→快拆→快鼓段”，情绪变化显著，旋律进行了较多的展开和变化，成为全曲展开性部分。

在具有精湛技艺的《快鼓段》以后，进入尾部。【后满庭芳下段】奏出【满庭芳】原始骨干旋律，在脆亮急促的板鼓声烘托下，情绪激奋，达到全曲高潮，后续散板尾声而结束全曲。

《满庭芳》以两个鼓段为中心进行布局和展开。旋律部分的特点是除序部【梅梢月】、【凝瑞草】两段外，全曲为【满庭芳】旋律的重复、变化、展开，使用了节拍、节奏、拆头、解等手法，造成音乐层次的发展。像这样以一首乐曲贯穿发展的整套乐曲，在十番鼓中也是不多见的，它在结构安排上、速度发展程式等方面要求较严格，反

映出我国古老民间文化中对音乐呈示、展开的美的欣赏和理念。

第三节　浙东锣鼓

一、概述

浙江民间吹打乐遍及全省，但以浙东一带最为丰富，因此，又有“浙东锣鼓”之称。浙东锣鼓以奉化、嵊县最为集中，其曲目丰富，锣鼓乐特别发达；南部温州、乐清、瑞安、平阳、洞头等地区则以器乐曲牌为数最多。

浙东锣鼓在当地流传情况，据传，明代戚继光平倭后，得到人民的爱戴和拥护，当时的庆喜迎军，老百姓均演奏了吹打乐。又据明·张岱《陶庵梦忆》中《绍兴灯》、《越俗扫墓》等文记载⑤，浙东锣鼓作为一个民间乐种的演奏形式，至少从明代开始已在当地广泛流传。

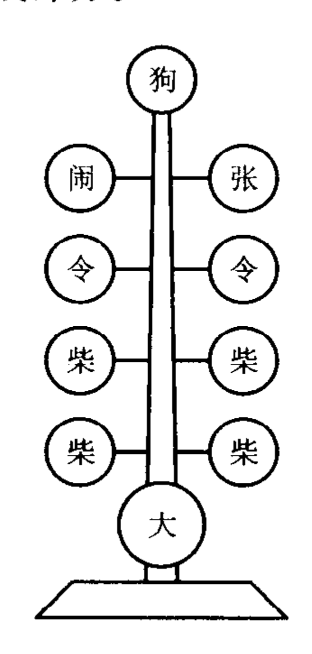
浙东锣鼓的演奏者多为亦农亦艺的民间吹鼓手和道士，其集社的名称各地不一，如“戏客班”、“道士班”、“唱班”、“十番班”、“锣鼓班”、“鼓亭”等等，演奏场合很多，除民俗婚、丧、喜、庆外，赛龙船、求雨迎神及其他民间节日，甚至民间纠纷后的“和事”等场合，都要演奏吹打乐。

浙东锣鼓曲调来源基本上是戏曲音乐与民歌小调。戏曲音乐多为昆曲、绍兴乱弹、婺剧、京剧的曲牌及一部分唱腔。如浙东锣鼓曲《五头场》、《过场》、《骑马调》、《都花》、《闹花台》、《十景锣鼓》、《万年欢》、《朝天子》、《水龙吟》等。来自民间歌曲曲目的如《柳青娘》、《茉莉花》、《马灯调》、《无锡景》等。浙东锣鼓的代表曲目有嵊县的《大辕门》、《都花》、《绣球》、《十番》；奉化的《将军得胜令》、《划船锣鼓》、《万花灯》；温州的《喜浪音》、《柳青娘》、《万花灯》、《过场》、《十景锣鼓》；洞头的《龙头龙尾》；黄岩的《作铜锣》、《九连环》；定海的《潮音》等。

浙东锣鼓的演奏形式分细吹锣鼓（用笛主奏）、粗吹锣鼓（用唢

呐主奏)、清锣鼓(不用丝竹乐器)、综合性锣鼓曲等多种类型。任何类型的演奏形式,锣鼓乐都是乐队中的重要组成部分。

浙东锣鼓乐队编制各地不一,管乐器有先锋(即招军)、大小唢呐、笛、箫,笙、管较少应用;弦乐器有平胡(二胡)、碗胡、徽胡、琵琶、三弦、双清、扬琴。温州吹打乐擦弦乐器用京胡、板胡、二胡、瓢胡。打击乐器鼓类有板鼓(亦称高鼓、斗鼓)、扁鼓(亦称荸荠鼓)、战鼓(即堂鼓)、大鼓(亦称响鼓),个别地区亦用彭鼓(类似长鼓型);钹类有小京钹、京钹、次钹、大钹;锣类最为丰富,除云锣外,嵊县所用四锣为马锣、大锣、冬锣、抬锣,奉化所用十锣为大锣、柴锣(4面)、令锣(2面)、闹锣、张板锣、狗叫锣;其他打击乐器还有木鱼、板、鱼板、双星、酒盅、碟子等。



浙东锣鼓所用十锣的排列:

浙东锣鼓打击乐器种类繁多,色彩丰富,在乐队编制上因不同地区、不同乐曲而具有多种组合形式。如:

温州的《上下小楼》,所用打击乐器有:广东板、堂鼓、狗叫锣、小锣、京钹、大锣。由4人演奏。

海宁的《鼓亭》,所用打击乐器有:板鼓、堂鼓、小锣、次钹、马锣。由4人演奏。

定海的《潮音》,所用打击乐器有:堂鼓、狗叫锣、酒盅、碟子、京钹、大钹、冬锣。由7人演奏。

黄岩的《作铜锣》,所用打击乐器有:大鼓、小锣、小京钹、大小铜锣、板、木鱼(2)、碰铃(2)。由8人演奏。

奉化的《划船锣鼓》,所用打击乐器有板鼓、扁鼓、堂鼓、大鼓、小锣、京钹、狗叫锣、张板锣、闹锣、令锣(2)、柴锣(4)、大锣等16件乐器。由4人演奏。

嵊县的《大辕门》,所用打击乐器有:板鼓、堂鼓、大鼓、马锣、争锣、尽锣、斗锣、小锣、京钹、次钹、大钹、抬锣、冬锣、大锣等14件乐器。由5人演奏。

二、作品选介:《大辕门》、《划船锣鼓》、《将军得胜令》

(一)《大辕门》

嵊县著名的粗吹锣鼓曲。乐曲以明朝名将戚继光(1528—1587)平倭战争胜利(嘉靖年间)为题材,表现了浙江沿海一带人民对"戚家军"凯旋归来热烈欢迎的场面以及庆贺时的自豪情景。

全曲结构可划分七段:一段,锣鼓段,全曲序部;二段,丝竹乐;三段,锣鼓段;四段,细吹锣鼓(反复时改为粗吹);五段,粗吹锣鼓;六段,粗吹锣鼓;七段,锣鼓段,全曲结尾部分。

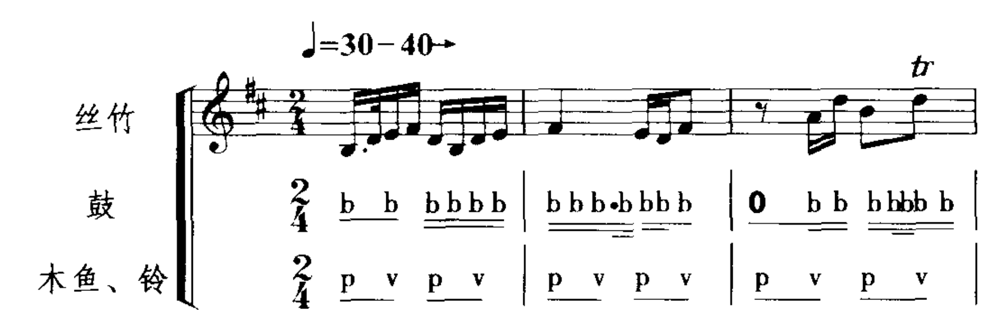
《大辕门》的特点主要表现在打击乐器的运用与安排方面,它所应用的15件打击乐器分为5个小组。鼓:包括板鼓、堂鼓、大鼓;五锣:小锣、争锣、尽锣、斗锣、丈锣;钹:包括小钹、次钹;大锣:包括马锣、冬锣、大锣;其他:木鱼、铃。其中特别以五锣的形式最有特点。

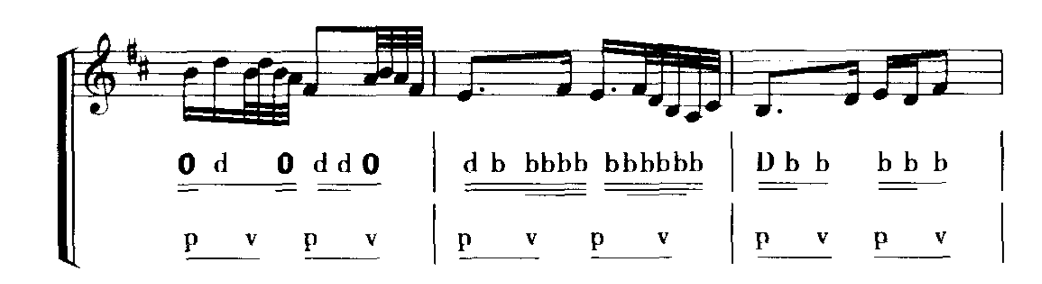
《大辕门》锣鼓乐的布局和展开层次:开始的锣鼓段以打击乐器全奏展现出一个热烈、宏伟的场景,作为全曲的序部,既奠定了全曲欢快的基础,又表现出乐曲特定的演奏形式和地方风采。锣鼓段以后,全曲打击乐器的运用根据乐思的发展分两个层次逐步展开。第一个层次包括二至四段;第二个层次包括五至七段。第一个层次中,打击乐器的色彩由淡至浓,配合旋律的发展,在第四小段达到乐曲的第一次高潮。第二个层次的展开,突出运用了打击乐的不同音色、音量、音区的对比,如第五段粗吹、多以五锣、钹、鼓、大锣的对比,第六段的粗吹突出鼓的演奏,为第七段锣鼓乐全奏作了准备,全曲尾声部分应用锣鼓节奏的强烈收束感,五锣与大钹的反复强调对比,把乐曲推向高潮。

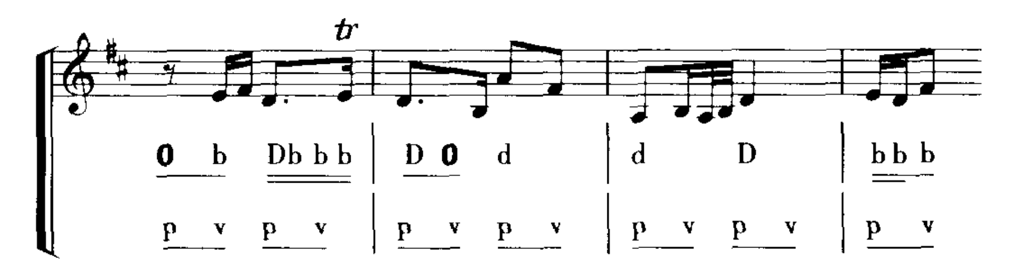
《大辕门》锣鼓乐所应用的主要手法:其一,锣鼓乐跟随旋律的

基本节奏，起伴奏烘托或加强旋律力度、厚度的作用。

例 308：浙东锣鼓《大辕门》第二段片段







其二，锣鼓乐与旋律穿梭、重叠、交替，形成强烈的对比色彩（主要在节奏、音色、音量方面），与旋律结合为一个有机的整体。

例 309：浙东锣鼓《大辕门》第四段片段





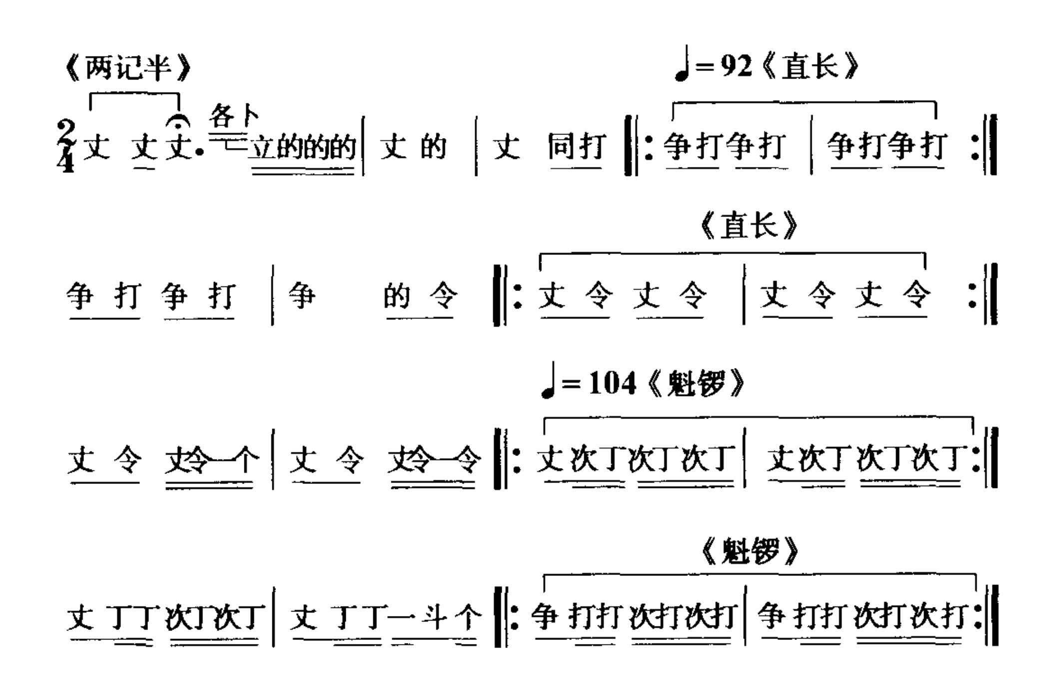
上例前半部分锣鼓乐穿插于旋律之中，后半部分则与旋律交

替出现。

其三，锣鼓乐以独立的段落出现，与旋律形成并置的关系。如《大辕门》的序部与尾部，均由锣鼓乐段独立表现，第三段的锣鼓乐段，形成丝竹乐段到细（粗）吹乐段的一个发展和过渡，在全曲具有独立的结构意义。

除锣鼓乐与旋律之间形成的多种对比手法和特点外，锣鼓乐段本身亦注重不同乐器音色、音区、音量的对比和节奏单位的对比。

例 310：浙东锣鼓《大辕门》第一段片段



第三小段片断（变换不同节奏）

争 争 争 一争一个争 争 答 丈 丈 丈 冬丈一个丈 丈 答

冬丈一个丈 冬冬 一个丈 冬丈 一个丈 冬冬一个丈

一 而 争 争 而 丈 三 而 争 四 而 丈

五 而 争 六而争 争

争 一争 一个争 争

(二)《划船锣鼓》

流行于奉化地区的吹打曲。该曲以演奏形式而得名,即在行进演奏中,四面鼓置于竹子扎成的船形上,而十锣则悬于船形之侧,其他吹打乐演奏者尾随于船侧、船后演奏。

《划船锣鼓》以锣鼓乐、丝竹乐交替进行为特点。锣鼓段为【三五七】,出现4次,没有变换;而丝竹乐则可变更、替换,灵活性较大。但经过长期的实践,亦具有相对的稳定性。

《划船锣鼓》全曲结构布局严谨,音乐发展层次清晰。全曲有七段,由丝竹乐《茉莉花》、《八板》、《柳青娘》与锣鼓牌子【三五七】联缀组成。以【三五七】锣鼓段贯穿始终,形成较规整的循环体结构。一段,锣鼓段【三五七】;二段,丝竹乐《茉莉花》;三段,锣鼓段【三五七】;四段,丝竹乐《八板》;五段,锣鼓段【三五七】;六段,丝竹乐《柳青娘》;七段,锣鼓段【三五七】。

其中三个丝竹乐段的布局:

《茉莉花》较为抒情平稳,旋律与锣鼓的对句使乐曲结构具有对称的效果,呈示性的功能意义较明显;《八板》为第二曲,乐曲活泼欢快,配合打击乐的轻敲穿插,使音乐得到发展;《柳青娘》为最后一曲,用唢呐主奏,在音量与气氛上与前两曲形成鲜明对比,锣鼓乐不间断的全奏烘托出热烈的情绪,使音乐获得较明显的展开。最后一次锣鼓段【三五七】以压缩形式出现,构成全曲的统一的整体。

《划船锣鼓》以多种打击乐器不同音色的对比安排以及与旋律的不同组合,形成独特的风格色彩,十锣的精湛演奏表现出乐曲炽热的气氛和浓郁的乡土气息。

《划船锣鼓》中打击乐器变换、对比特点:

在锣鼓段【三五七】中,前6句较为规整,由于在乐器音色上的变化,使人不感到有多次反复中的停滞感。

例 311：浙东锣鼓《划船锣鼓》中的【三五七】

♩= 104

	① 2/4		②	
锣鼓经	庄 庄 庄。	丈 庄 丈	庄 庄 丈 庄丈	一个当 丈
四　鼓	d d d 0	DDDDD	B B B BB	BBBB D
十　锣	⑤ ⑤ ⑤ ③	T ⑧ T	T ⑨ T ⑧T	0 ⑤② T

③		④	
丈 庄 丈 庄丈	一个当 丈	庄 庄庄 庄 当	丈 庄 丈
D D D D	D D D d	d d d	DDDD D
T ⑤ T ⑥T	0 ⑦⑤T	⑤ ⑤⑤ ⑤ ①	T ⑤ T

⑤		⑥	
庄 庄 庄 庄庄	一庄一个丈	丈 丈 丈 丈丈	一丈一个丈
BBBBB BB	BBBB D	D D 0· D	D D D
⑦ ⑤ ⑦ ⑤⑤	0⑤ · T	T ⑧ T ⑧⑧	0⑧ · T

⑦			
丈丈衣庄 庄	丈 庄庄 庄 庄	当 丈 当	庄 庄庄 庄丈
D o d d d	d d d d d	0 D B BB	BBBB B D
T T 0⑦ ⑧	⑨ ⑤⑤ ⑤ ⑤	③ T ③ T	⑦ ⑥⑥ ⑥⑦

衣 庄 庄	丈 庄庄 庄 庄	当 丈 丈	丈 丈 丈
0 d dd	d dd d d	B D BB	D D D
0 ⑦ ⑧	⑨ ⑤⑤⑤ ⑤	② T ③	T ⑨ T

⑧		⑨	⑩
庄 庄庄 庄 当	丈 丈	庄庄庄庄 庄 当	丈 丈庄庄
B B B B	DDDD D	d d d d d d	D D D d d
⑤ ⑤⑤ ⑤ ③	T T	⑧⑧⑧⑧ ⑧ ②	T T ⑧⑧

庄 庄 丈 庄	庄 庄 丈 庄	庄 庄 丈 庄	3/4 衣 庄 丈 当
d d D BB	B B D BB	B B D B	3/4 0 B D B
⑧ ⑧ T ⑦	⑦ ⑦ T ⑥	⑥ ⑥ T ⑦	3/4 0 ⑦ T ③

⑪			
庄 丈 庄 丈	庄庄庄庄 庄	衣 庄 当	丈 的 的 ‖
dddd d d	d BB B B	0 BB B B	D b b ‖
⑤ T ⑤ T	⑤⑤⑤⑤ ⑤	0 ⑦ ①	T 0 ‖

1、4 句为堂鼓、大鼓音色的对比；2、5 句应用扁鼓；3、6 句应用大鼓；7 至 11 句则由于节奏的变化发展，如结构的扩充、切分节奏的应用等，因此，每句都交错有堂鼓、扁鼓、大鼓的应用，音色变换更为频繁。特别是 1 至 11 句十面锣的应用均不雷同，构成丰富的变化和色彩。

《划船锣鼓》锣鼓乐与旋律的组合关系，除【三五七】与三段丝竹乐并置对比外，还根据全曲乐思的发展，以“拆头”、小敲穿插与全奏等手法，烘托旋律的情绪，配合旋律的展开。

例 312：浙东锣鼓《划船锣鼓》中《茉莉花》片段





例 313:浙东锣鼓《划船锣鼓》中《八板》第二次变奏片段



例 314:浙东锣鼓《划船锣鼓》中《柳青娘》片段







(三)《将军得胜令》

流行于奉化地区的吹打曲。乐曲以戚继光平倭为题材,表现出人民对民族英雄的歌颂和赞扬。全曲气势宏大,情绪激昂,展现出群众对凯旋将士们的热烈欢迎,场景壮阔。

曲式《将军得胜令》由【将军令】、【得胜令】和锣鼓段【绕藤】、【四门】组成,其曲式结构布局:

〔引　子〕锣鼓乐与【将军令】首句组成,散板。

第一部分:【将军令】(一)用唢呐主奏 $\frac{4}{4}$

【将军令】(二)用笛子主奏 $\frac{2}{4}$

【将军令】(三)用板胡主奏 $\frac{2}{4}$转流水板

第二部分:【得胜令】(一)(起)

锣鼓乐【绕藤】

【得胜令】(二)(承)

锣鼓乐【四门】

【得胜令】(三)(转)

锣鼓乐【绕藤】

【得胜令】(四)(合)

锣鼓乐【四门】

〔尾　声〕锣鼓乐与【将军令】尾句组成,散板。

乐曲开始以三通鼓和十锣的演奏,配合唢呐的散板旋律,情绪热烈,具有肃穆庄重的气氛。

第一部分【将军令】的旋律性格鲜明,它以快速的演奏和不断的四、五度音程跳进,使气氛刚劲挺拔,富有英雄气概。

例315:浙东锣鼓《将军得胜令》中【将军令】片段





在【将军令】的两次重复变奏中，调动多种因素，造成较大的对比变化。首先变换不同的主奏乐器，同时变换旋律的节拍和调性，锣鼓乐使用不同的织体手法，表现出欢迎场景中各种不同的情景变化。

【将军令】变奏中的对比因素

主奏乐器	唢呐	笛子	板胡、二胡
节拍	$\frac{4}{4}$	$\frac{2}{4}$	流水板
调高	1=$^\flat$B(简音作 Sol)	1=F	1=F
乐队配置特点	大鼓、小鼓、扁鼓，总的特点是大锣、大鼓。	鼓、板鼓、突出十面锣中的高音锣。	板，基本上没有锣鼓乐。主要是二胡、板胡演奏中的支声复调特点。
风格特点	粗犷遒劲	柔润细腻	精巧内在

第二部分【得胜令】的旋律由【将军令】"抽眼"而得，出现 4 次，以起、承、转、合的布局组织结构。

起：主题呈示，虽然旋律源于【将军令】，由于流水板的演奏特点，情绪更为活泼流畅。

承：第一次变奏将主题作了较大的压缩。

转：第二次变奏无论从情绪、气氛还是演奏手法、调性旋律结

构上都做了较大的发展。板胡与二胡的对句,表现出活泼诙谐的情趣,滑音的频繁应用,突出了演奏上的地方风格特点。

例 316:浙东锣鼓《将军得胜令》中【得胜令】第二次变奏



由于弦法改变形成上二度移宫,旋律结构上采用民间"螺丝结顶"式的递减手法,使情绪向激奋方面发展,构成第二部分突出的色彩变化。

合:第三次变奏结构扩充,具有一定动力再现的特点。

在【得胜令】的各次反复中,都间插有锣鼓段,起到渲染气氛、突出乐曲题意的作用。【绕藤】、【四门】的结构思维特点,也是依"一、三、五、七"的节奏规律安排的。【绕藤】表现得更规整些;【四门】较灵活。

例 317：浙东锣鼓《将军得胜令》中【绕藤】

（帽头）（主体）庄 当 衣 庄 衣 当 丈　庄庄庄庄庄衣庄一个丈 |

齐· 齐 一 齐 一 齐 一 齐 | 呆· 呆 一 呆 一 呆 一 呆 |

齐· 齐 一 齐 齐 | 呆· 呆 一 呆 呆 |

齐 齐 一 齐 | 呆 呆 一 呆 |

齐 齐 | 呆 呆 |

齐 | 呆 |

丈· 丈 一 丈 一 丈 一 丈 | 冬· 冬 一 冬 一 冬 一 冬 |

丈· 丈 一 丈 丈 | 冬· 冬 一 冬 冬 |

丈 丈 一 丈 | 冬 冬 一 冬 |

丈 丈 | 冬 冬 |

丈 | 冬 |

（收头）齐 呆 的 庄 齐 呆 的 庄 庄　齐 齐 衣 庄 一 个 丈 ‖

锣鼓段《四门》

（帽头）庄 衣 庄 衣 呆 庄　庄 庄 衣 庄 衣 呆 庄 |

（主体）

齐齐一齐一齐齐 | 庄　庄 | 庄庄一庄一呆丈 |

呆呆一呆呆 | 丈 | 庄庄衣当一个丈 |

丈　丈 | | 的　当　扑　扑 |

冬 | | 呆　呆　庄 |

（收头）

庄　扑　扑　冬　的　的的呆　的　的的的　丈

的　丈　的　丈　丈　庄　庄　庄庄一庄一呆丈

第四节　潮州锣鼓

一、概述

潮州锣鼓系指流传于广东省潮、汕地区的吹打乐。

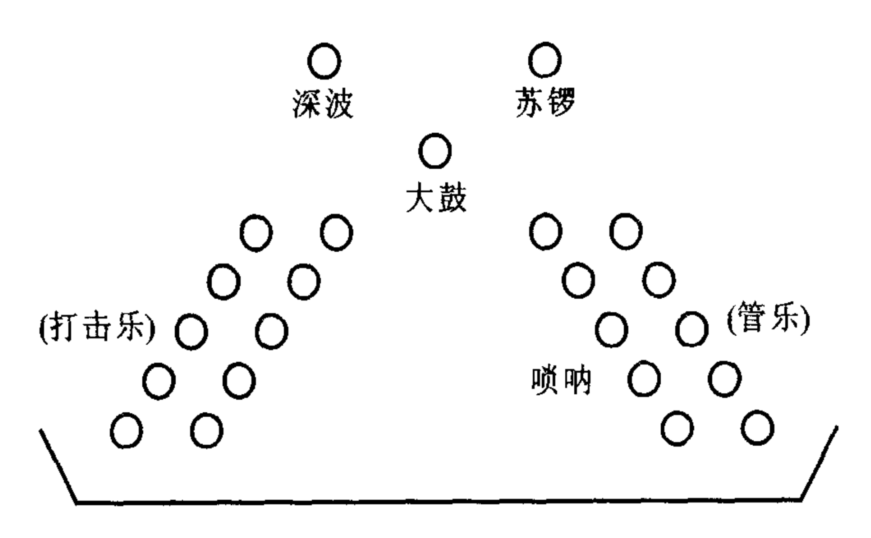
潮州锣鼓的发展与潮剧音乐有着密切的联系。潮剧原名潮音戏，又名白字戏，一般统称为潮州戏。它基本上是以宋、元南戏，弋阳系统诸腔为其宗，经过综合昆腔、汉剧、秦腔、民间歌舞小调而逐渐脱胎演化为一单独的地方剧种，至今约有四五百年的历史。而潮州锣鼓（特别是大锣鼓）不少套曲是直接取材于潮剧的情节和音乐。从演奏形式上看，潮剧有文戏、武戏之分，音乐上又有小锣鼓、大锣鼓、苏锣戏等组合特点，与目前潮州锣鼓的演奏形式完全相通。据民间艺人回忆，潮州锣鼓作为一个独立而完整的民间乐种，至少在清末咸丰年代已经成熟，在此以前，仅有由四面锣和两副大钹演奏的清锣鼓，称“四锣二钹”，后来加入唢呐吹奏一般弦诗谱，并增用了斗锣，称为“长行锣鼓谱”。19世纪下半叶，由当时著名的民间艺人欧戏奴、谢奴仔、吴德润等，在前人基础上，将传统民间锣鼓与戏曲音乐经过创造性的加工发展而确立，其中尤以欧戏奴贡献最大。

潮州锣鼓主要用于村镇每年的游神盛会及其他民间喜庆等场合，除职业民间艺人演奏外，平时亦广泛用于自娱。

潮州锣鼓的演奏形式有大锣鼓、小锣鼓、苏锣鼓、笛套古乐等多种，其中大锣鼓最具有代表性。

潮州大锣鼓主要流行于潮安、汕头、澄海等地，按传统习惯分文套、武套两类。文套多为叙事性的抒情乐曲；武套大多描绘战争场景。武套所用乐器：打击乐器有大鼓、低音鼓、斗锣(8至24面不等，但必须双数)、深波、钦仔、抗锣、苏锣、大钹、小钹，各乐器均有固定音高的要求；管乐器用双管编制，唢呐两个、笛子4至8个，有时加用大号头；不用弦乐器。文套所用打击乐器与武套同，但斗锣仅用2至4面；管乐器有小唢呐、笛子；弦乐器有扬琴、椰胡、梅花琴、三弦、琵琶、提胡、大胡等。不论文套、武套，凡用唢呐为主奏乐器的又称唢呐大锣鼓；而以笛子为主奏乐器的又称笛套大锣鼓。大锣鼓打击乐的主要特点是应用大鼓、斗锣、深波、钦仔。

潮州大锣鼓以击鼓者指挥掌握整个乐队，演奏时，大鼓置于中央，其他演奏员成八字形两边排开。



击鼓者在演奏上吸收了我国拳术、剑术的各种手势，使之与击鼓、指挥动作相结合。演奏时，以各种不同类型底鼓节奏(又叫“实介”或“明介”)和抑扬收放的手势(又叫“虚介”或“暗介”)掌握乐队的情绪和演奏，富有独特的风貌和气派。

潮州大锣鼓的演奏风格浑厚雄健，刚劲激昂，传统曲目有许多是表现历史战争题材的，很有气魄。著名的传统曲目有 18 大套：《关公过五关》、《双咬鹅》、《红迈追舟》、《十仙蟠桃会》、《岳飞大战牛头山》、《复中兴》、《六国封相》、《抛网捕鱼》、《陈生告官》、《三休樊梨花》、《薛刚祭坟》、《十八寡妇征西》、《秦琼倒铜旗》、《黄飞虎反朝歌》、《绿袍相掷镲》、《八仙庆寿》、《天官赐福》、《闹鸡》。以上曲目除《双咬鹅》、《闹鸡》两套外，其他均为戏曲音乐联奏。

潮州小锣鼓的特点是不用大鼓和斗锣，改用苏锣，其他编制与大锣鼓同。乐曲有《画眉跳架》等。潮州苏锣鼓又名“八音”，主要流行于潮阳、揭阳、汕头、澄海等地。它是吸收溶合潮、汕地区汉剧锣鼓伴奏而形成的。其特点是以汉剧中的苏鼓、哲鼓、苏锣为主，不用深波、斗锣，其他编制与大锣鼓同。曲目多奏汉剧吹奏牌子，改编曲目有《万里江山春一色》等。

二、作品选介:《抛网捕鱼》、《掷钗》

(一)《抛网捕鱼》

唢呐大锣鼓曲，来源于潮剧《二度梅》。乐曲表现渔家母女捕鱼时摇橹抛网的健美舞姿与欢快情景。

全曲结构除首、尾锣鼓外，为四个曲牌的联缀。

《抛网捕鱼》曲式结构布局：

引子：锣鼓乐，散板。

身： 1.【八　板】 二板($\frac{2}{4}$)转三板($\frac{1}{4}$)；

2.【柳青娘】 二板；

3.【飞凤咬书】三板；

4.【水底鱼】 三板；

尾部：锣鼓乐。

《抛网捕鱼》的主要艺术特点：

旋律采用轻三六调式，情绪明快。速度上从散板开始，由中板

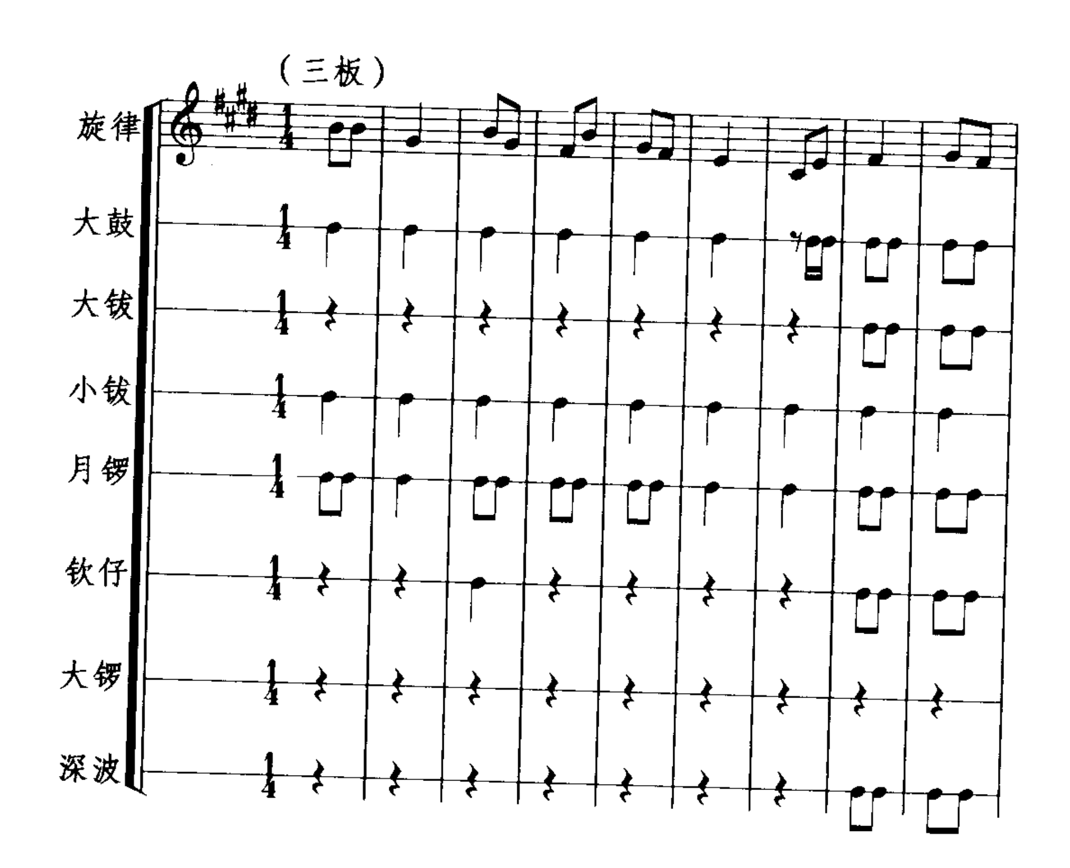
转快，然后再由中板转快，全曲气氛比较活跃。

在锣鼓乐的运用上，不同组合形成的音色、力度、音高对比，如开场锣鼓，应用于锣类（大锣、小锣）与钹类（大钹、小钹）的对比手法，使相同的节奏在重复时造成新颖感。

【八板】开始时只有月锣、小钹、鼓随奏，转板后，情绪逐渐激奋，则应用了打击乐的全奏造成炽热的气氛。

例 318：潮州锣鼓《抛网捕鱼》中【八板】



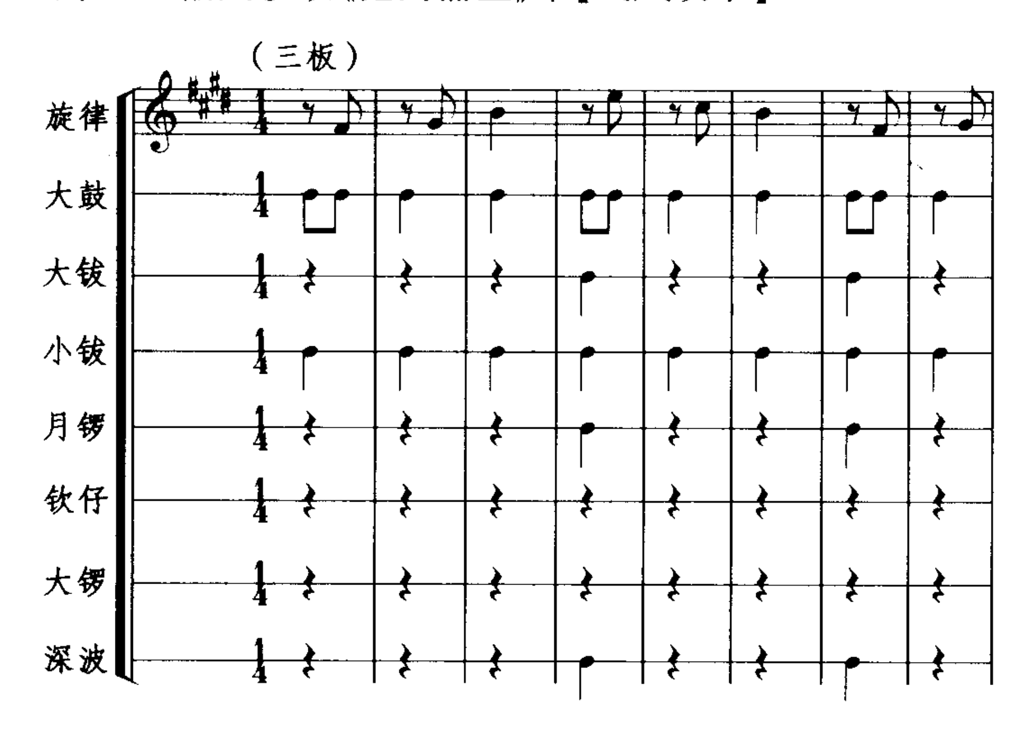

（三板）
旋律
大鼓
大钹
小钹
月锣
钦仔
大锣
深波

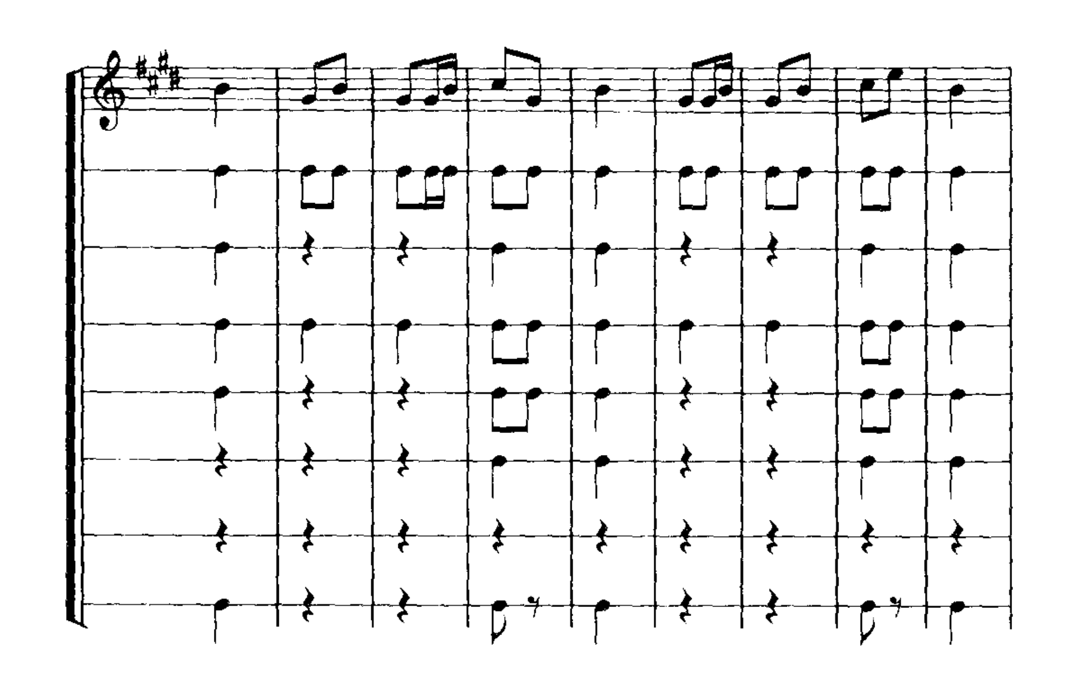

（三板）



【飞凤咬书】旋律部分，深波以点奏的特点烘托旋律，加强了旋律进行中句、逗分割感。

例 319：潮州锣鼓《抛网捕鱼》中【飞凤咬书】





（二）《掷钗》

原为一套完整的潮剧舞台套曲牌子伴乐，后逐步演变为没有唱词的潮州大锣鼓大型套曲。全曲由【万年欢】、【新水令】、【步步娇】、【香柳娘】、【折桂令】、【江儿水】、【雁儿落】、【侥侥令】、【大登楼】、【守江南】、【月临好】、【金毛狮】、【月临好】、【柳青娘】、【沽美酒】、【清江引】等曲牌和一系列锣鼓牌子组成。

从该乐曲的演奏形式和曲式结构特点中，可以了解到潮州大锣鼓传统大型套曲与潮剧音乐直接密切的关系。

第五节　西安鼓乐

一、概述

民间称呼为“细乐”或“乐器”，20 世纪 50 年代以后，专业音乐工作者统称其为“西安鼓乐”。主要流行于陕西省西安地区，尤以西安市以及邻近终南山麓各县，如长安县何家营、周至县南集贤、蓝田等地最为活跃。

追溯其历史渊源，从曲式结构、乐谱、曲名、使用乐器等方面分析，与唐代燕乐中的大曲有着千丝万缕的联系。根据资料分析，西安鼓乐有可能源于唐，起于宋而兴于元、明，盛于清。经过近千年的实践与发展，特别是明、清以来戏曲音乐的影响，逐渐形成了一套完整的大型民族古典音乐形式。西安鼓乐的乐谱，据50年代音乐工作者所收集的情况，就有70多本，其中署名抄写年份的，有16本，除何家营一本署作"唐开元五年六月十五日立"(717)待考外，其余各本中抄写年代最早的是西仓乐社保存的《鼓段、赚、小曲本具全》，该乐谱注有"大清康熙二十八年六月吉日置"(1689)。

西安鼓乐多在每年夏秋之际(农历五月底至七月底)，为庆贺丰收举行的乡会、庙会上演奏，演奏者为各村、镇组织的鼓乐社以及大寺院、大庙宇的鼓乐乐队。

西安鼓乐各流派乐社保留下来的曲目与曲牌上千首，是一笔非常丰富而宝贵的遗产。大型套曲的体裁类别有十几种，共四百余套，各类体裁形式如下：

一是套词：即套曲之意，用于坐乐套曲的中心部分，一般称其为正曲。在这部分中，包括有套散词、分词、北词、南词、经套等乐曲。此处的套词，是指散词、分词、外分词而言，是有头有尾的独立小型套曲。清曲，不用锣鼓。据传套词原有唱词。套词结构包括引令、身、行拍三部分。引令：套词序曲，慢板，二赠板$\frac{16}{4}$($\frac{8}{2}$)；身：套词主体，赠板，$\frac{8}{4}$，快速结束时变换为$\frac{4}{4}$节拍；行拍：套词的尾部，用$\frac{4}{4}$或$\frac{2}{4}$节拍演奏。

二是北词：即北曲。为多曲牌联缀(与九宫大成有些类似，但北词只有八个宫，三律、三调加黄钟、正宫，而九宫大成有九个宫，多一个大石调，但这些称谓目前已不是指调，而是指曲名了)。北词结构包括引令、身、行拍三部分。引令、行拍分别为北词的序曲和尾部；身为北词的主体，一般由8—10首曲牌联缀组成。北词

有8套。

三是南词：即南曲。七声音阶的旋律，与九宫大成中南词不同，曲牌联缀中有锣鼓间奏。南词结构包括得胜令、南词、行拍三部分。得胜令：南词序曲，由多首曲牌联缀（如《六调得胜令》，由【得胜令】、【宦门子】、【贺圣朝】、【迎仙客】、【大圣朝】5首曲牌组成）；南词：一般由3—4个曲牌联缀，间插专用的锣鼓段“过拍鼓”（道派称“打垒”，僧派称“打札子”）；行拍：南词尾部，由独立的小曲牌构成。南词有8套。

四是外南词：8套以外的南词称外南词，为南词的另一体。乐曲较短小，只用2—3首曲牌联缀。外南词前有散板引子，后接“起”（即“游声”），最后以快速的“滚鼓”结束。目前已不演奏（外南词有尾部行拍，目前传谱没有序曲部分）。

五是京套：亦称“经套”，可能是宗教音乐中的旋律部分。为2—3个曲牌联缀，尾部有行拍，均有牌名，是一种与北词、南词套式大体相同的体裁形式。

六是大乐：不列入坐乐而单独演奏的大型套曲。大段落的散板后，为大量曲牌联缀，目前极少演奏。

七是花鼓段：道派乐社称“法鼓段”。花鼓段为多段结构，各段间以“架子鼓”（又称“过拍鼓”）串接，曲鼓同显，曲随鼓走，变化性较大。花鼓段用于僧、道两派鼓乐，俗派鼓乐不奏。

八是别子：为单一曲牌，节拍多变，古老的鼓乐中没有别子这个体裁。

九是赚：道派称“赞”，古老的乐谱用“赚”。该体裁来自杂剧中的赚。

十是打札子：又称“前札子”，俗派鼓乐应用。为锣鼓段与曲牌（或民间小曲）交替进行的大型套曲体裁形式。有4套，名为头套、二套、三套、四套，分别应用于六调、尺调、上调、五调坐乐套曲中。

大型套曲的体裁类别中，套词、北词、南词、外南词、京套、大乐的曲式结构形式最为古老，花鼓段、别子、赚是从戏曲和民间音乐

中吸取发展而成的。

西安鼓乐曲小型乐曲的体裁类别有20余种，共500余首乐曲。其主要体裁形式有以下5种。

第一种是鼓段。鼓段结构从八拍到十八拍,其节奏和结构的应用是固定不变的，但旋律可以自由变换。鼓段与旋律是平行的关系,在一定程度上要求曲随鼓走。鼓段曲应用于坐乐全套前部的头匣、二匣、三匣时,往往应用“换头”的手法(亦称“过片”),即以头匣鼓段曲结尾的若干小节作为二匣的开头部分(另有一种“换头”,是独立的过渡性乐句和乐段)。

第二种是耍曲,即小曲,宋代就有此名称。有锣鼓伴奏,演奏速度较慢。

第三种是歌章,为声乐的伴奏部分,目前已不演奏。

第四种是小曲,与耍曲同。但各乐谱称呼不一,小曲多从民间鼓吹乐中引用过来。

第五种是赶东山,在鼓乐中接于止身和赞的后面,是由慢速到快速的一个转折,多移调使用。

此外,小型乐曲的体裁类别还有经曲、舞曲、花打、串扎子、行拍、得胜令·官门子、曲破、卓本、玉包头、下水船、扑灯蛾、游声等。鼓乐中可以独立演奏的鼓谱曲目有浪头子、三股鞭、法点、文退鼓、花退鼓、笨点退鼓、大赐福、帽子头、干鼓等百余首。

西安鼓乐的曲目来源,不少取材于宋词、元曲、明清戏曲音乐。如《朝元歌》、《锁南枝》、《锦庭乐》、《解三醒》、《瓦盆子》、《大红袍》、《料峭》、《望吾乡》等。此外,鼓乐亦吸收不少民间歌曲和民间器乐曲牌。

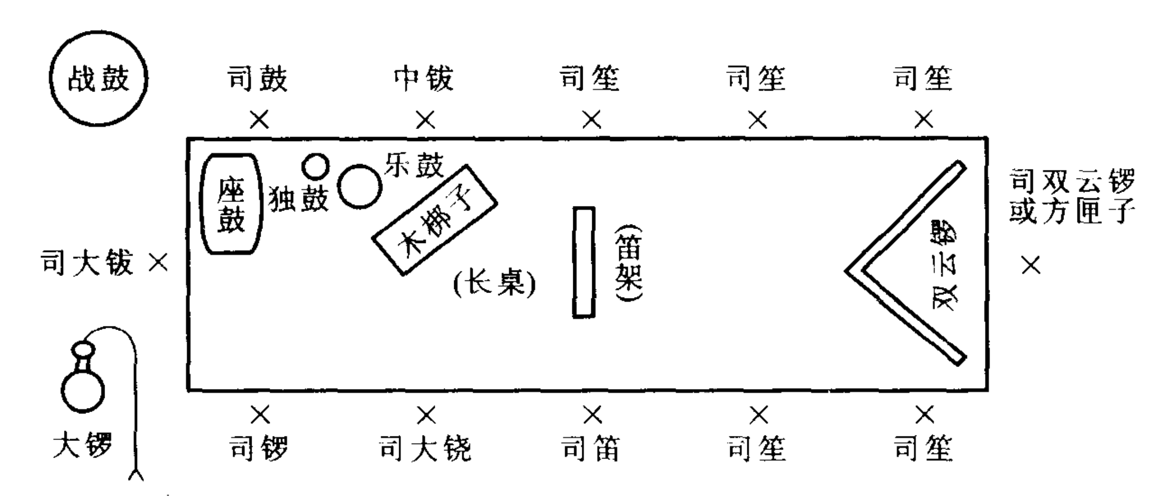
西安鼓乐的演奏形式有坐乐、行乐两种。

坐乐是室内演奏的鼓乐艺术形式，是有严格固定的曲式结构模式的大型民间器乐组曲。全曲由头(帽)、正身、尾(靴)三部分组成,民间艺人称呼这种曲式结构形式为“穿靴戴帽”。

坐乐所用乐器:笛为主奏乐器,配以笙、管;有时加用双云锣。

鼓有坐鼓、战鼓、乐鼓、独鼓4种;其他打击乐器有大铙、小铙、大钹、小钹、马锣、引锣(开口子)、铰子、大梆子、手梆子等。

坐乐演奏形式:



坐乐又分"八拍坐乐全套"和"俗派坐乐"两种。

"八拍坐乐全套"由僧、俗两派乐社演奏,主要以坐乐第一部分头(帽)中的头匣、二匣、三匣段落所用鼓段均为《八拍鼓段》而得名。城隍庙乐社的"八拍坐乐全套"多用双云锣演奏尺调乐曲。

"俗派坐乐"在乐曲结构上除不用花鼓段、别子两种体裁的乐曲外,它的开场锣鼓部分全部应用大件打击乐器,如战鼓、大铙、勾锣等,气势浑厚,情绪热烈。其中"打札子"(又称"前札子")部分,是俗派坐乐中特有的体裁,善用多首不同调性的乐曲联缀演奏,曲间插入锣鼓段,曲调生动、活泼,富有生气。

行乐比坐乐简单,它的演奏以旋律为主,节奏乐器只起着伴奏、击拍作用。行乐多用于街道行进和庙会的群众场合中演奏。

行乐又分"同乐鼓"(又称"高把子")、"乱八仙"(又称"单面鼓")两种演奏形式。

同乐鼓所用乐器除笛、笙等管乐器外,打击乐器以使用高把鼓、铰子、小叫锣(疙瘩锣)、贡锣、手梆子以形成自己独有的风貌。乐曲节奏平稳,速度徐缓,情调典雅,多在僧、道两派乐社中流行,俗派乐社不演奏。

乱八仙以使用笛、笙、管、云锣(方匣子)、单面鼓、引锣(开口子)、铰子、手梆子8件乐器而得名。乱八仙演奏曲目广泛,凡是坐乐中的慢板抒情乐曲,如鼓段、耍曲、套词、北词等曲调均可演奏。特别是坐乐中的耍曲《摇门栓》、《捧金杯》、《得胜令》、《石榴花》、《香山射鼓》、《十拍》、《十六拍》、《五十眼》、《歌沙》(即《铜鼓》)等,大都来源于民歌小调或器乐曲牌,乐曲短小,旋律优美,情绪欢快,很受群众欢迎。

西安鼓乐的调式为七声音阶,它所用的调依据五度相生律而得。

常用的四调:六调　六=宫=C、尺调　尺=宫=G、上调　上=宫=F、五调　四=宫=D。

主奏乐器笛子常用的形制有官调笛、平调笛、梅管调笛三种。常用指法是第3孔作do和筒音作do。

官调笛(又称"三眼笛"),多奏六调乐曲(第3孔作do);尺调乐曲次之(筒音作do);上调、五调乐曲少用。

平调笛(又称"满眼笛"),多奏六调乐曲(筒音作do);上调乐曲次之(第3孔作do);尺调、五调乐曲少用。

梅管调笛(又称"尺调笛"、"昆调笛"),多奏尺调乐曲(第3孔作do);五调乐曲次之(筒音作do);不吹奏六调、上调乐曲。

西安鼓乐使用六调的曲目最多;尺调、上调的乐曲次之;五调乐曲较少。

二、作品选介:《尺调双云锣八拍坐乐全套》、《花鼓段坐乐全套》、《尺调坐乐全套》

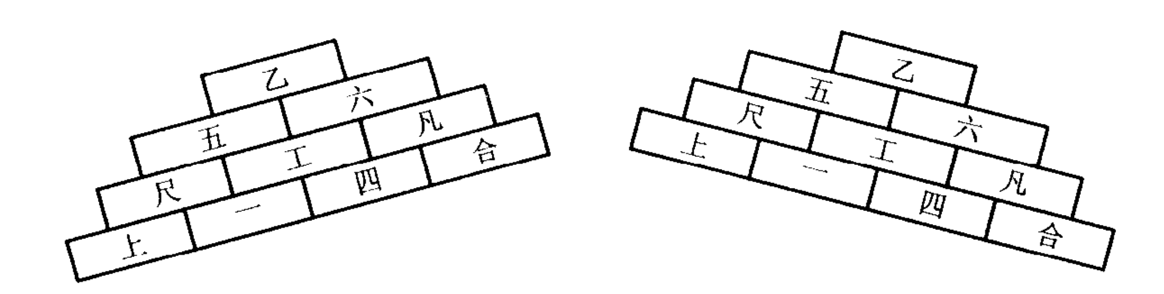
这里主要通过西安鼓乐坐乐的不同演奏形式和曲式结构特点对比,对坐乐艺术特点作概括的了解。

(一)《尺调双云锣八拍坐乐全套》西安城隍庙安来绪等演奏

标题已指明了乐曲用调(尺调)、曲式结构(八拍坐乐)和使用乐器的特征(双云锣)。

西安鼓乐所用云锣有十锣十音、七锣七音(俗称"方匣子")、三

锣三音等多种形制。双云锣则为双捩二十锣十音，专门用于演奏尺调乐曲。在配合清吹演奏时，演奏者左右手开弓，技巧较复杂，很有特色，其音位排列如下：



西安鼓乐坐乐的套曲分前部、后部两大部分。

《尺调双云锣八拍坐乐全套》的曲式结构布局和艺术特点如下。

第一部分：前部。

八拍坐乐全套的前部由开场锣鼓、散板“起”、匣（含头匣、二匣、三匣）、垒鼓、退鼓五部分组成。

1.【二股鞭】：为专用的八拍坐乐套曲开场锣鼓牌子。

例320：西安鼓乐《尺调双云锣八拍坐乐全套》【三股鞭】

（座鼓）♩=84

克儿亍冷 灯 灯 灯灯扎 屯 ∨儿亍拉 扎…… ∨扎 扎 扎 屯 ∨灯 灯

灯 灯 儿乇冷 灯 ∨扎 扎 一 扎儿亍 一 扎 扎儿亍 灯 灯 灯 灯儿亍

冷 灯 ∨拉 扎 灯 屯 ∨扎…… ∨扎 扎儿亍 拉 扎

扎儿亍 儿乇拉 扎扎扎 屯 灯 屯 扎 灯 灯 灯 ∨灯 灯 灯 灯儿亍

冷 灯 ∨扎 扎 一 扎儿亍 一 扎 扎儿亍 灯 灯 灯 灯儿亍 冷

灯∨ 儿⁼拉 扎 灯 屯∨儿⁼拉 扎…… 扎扎儿⁼拉 扎……

扎扎 灯 灯 扎 灯 灯∨ 灯 灯 灯∨儿⁼冷 灯 灯儿⁼ ∨

扎 扎儿⁼ 一 扎 一 灯儿⁼冷 灯 灯 屯 一 扎 灯∨扎 ∨‖

鼓谱(俗号"鼓扎子")的传统记谱法有下列声字及习惯解释:

乐器演奏	单槌	双槌	短滚	长滚	休止半拍	休止一拍
击鼓心	灯	顿	儿冷	克儿	一	一或哀
击鼓边	扎	(屯)	儿拉	/		
由鼓心至鼓边	/	扎 /	/	扎…		
击战鼓或梆子	光					

2. 散板"起":包括双云锣"起"与鼓段"起"两部分。

3. 匣:由头匣、二匣、三匣并间插耍曲组成。

(1) 头匣:曲调与鼓段并重的鼓段曲,由八拍鼓段组成。所谓八拍鼓段,其板式为$\frac{4}{4}$节拍的两赠板(或$\frac{4}{2}$倍赠板),即由$\frac{4}{4}$节拍组成的16小节的鼓段曲(或由$\frac{4}{2}$节拍组成的8小节鼓段曲)。该匣特点是曲、鼓各有独立的乐谱,在一定程度上曲随鼓走,鼓段不得随意加花变化。

例321:西安鼓乐《尺调双云锣八拍坐乐全套》头匣









灯屯一灯灯 扎扎 | 一屯一扎灯灯灯扎 | 灯 V光 灯 灯 | 光灯光 灯灯 V ‖

一 屯 一 灯 灯 V儿冷 灯　一 屯 一 扎 灯 灯 灯 扎

一 灯 儿冷　灯 扎 扎 V儿冷　灯儿　扎 灯 | 扎 V 屯 V ‖

（2）耍曲：多为短小活泼的民间乐曲，清吹。

例 322：西安鼓乐《尺调双云锣八拍坐乐全套》耍曲《奉金杯》

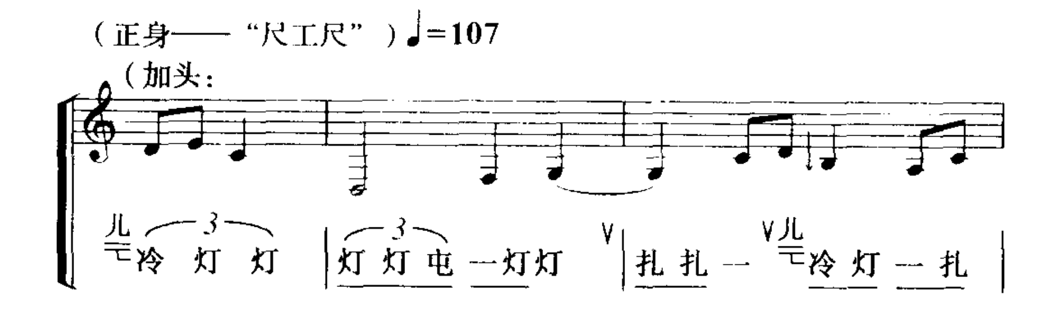


座

灯 扎 灯儿灯 屯 一扎 灯 V屯

(3) 二匣:重复头匣旋律,但加了4小节头;另外,变换了新的“鼓扎子”配合旋律演奏。

例323:西安鼓乐《尺调双云锣八拍坐乐全套》二匣




一扎灯 儿冷灯一扎 | 灯 灯 哀 扎 | 灯 灯 儿冷灯一扎
灯灯灯 扎 一扎 | 一扎扎 儿拉扎一扎 | 一扎灯 儿冷灯一屯
一扎灯 儿拉扎一扎 | 一扎灯 儿冷灯一屯 | 一扎灯 灯灯灯
扎扎扎 儿拉扎一扎 | 一扎灯 扎 灯 | 儿冷灯一 儿拉扎一扎
一扎灯 儿冷灯一扎 | 灯灯灯屯一灯灯 | 扎扎一屯一扎灯灯
灯扎灯 光 灯 | 灯 光灯光 灯 ‖ 灯 一屯一灯灯
儿冷灯一屯一扎灯灯灯扎一灯 儿冷灯 一扎扎 儿冷 灯 扎灯扎 屯 ‖

(4) 耍曲：二匣后又接耍曲，该处换奏《摇门栓》，清吹。

例 324：西安鼓乐《尺调双云锣八拍坐乐全套》耍曲《摇门栓》



(5) 三匣：同二匣。

(6) 清吹：将头匣八拍鼓段旋律以$\frac{4}{2}$节拍进行扩充变奏，最后接三匣尾的锣鼓。

西安鼓乐《尺调双云锣八拍坐乐全套》匣的部分，构成严谨的循环体结构：

A 头匣、B 耍曲《奉金杯》、A^1 二匣、C 耍曲《摇门栓》、A^1 三匣、A^2 清吹、三匣尾。

4. 垒鼓（或写作磊鼓、累鼓、擂鼓）：锣鼓牌子，具有到退鼓的

过渡性质。

例 325：西安鼓乐《尺调双云锣八拍坐乐全套》垒鼓

♩=122

（梆）

衣　哀　光　哀　哀　哀　∨一扎一扎扎　∨扎　扎　扎　∨儿七拉扎

一扎扎　∨扎扎一屯一灯灯　∨灯　灯　灯　∨儿七冷灯

一灯灯　∨扎灯灯　∨一　∨儿七拉扎一扎扎　∨儿七冷灯一扎灯　∨

灯灯儿七冷　灯　∨扎扎一　∨扎儿七　拉扎扎　灯　∨哀　‖

5. 退鼓：前部的尾，全部用打击乐演奏，其结构为云锣退鼓头、退鼓正身、退鼓尾三部分组成，往往在前部结束时造成乐曲的高潮。

第二部分：后部。

八拍坐乐后部由帽子头、引令、套词、赶东山、退鼓五部分组成。

6. 帽子头：又称“冷灯乍”，作为后部的开场锣鼓，全部用小件打击乐器演奏。

7. 引令：慢板乐曲，清吹，仅以木梆击拍，两赠板。速度徐缓，乐曲较长，为坐乐中心部分正曲的前奏。

8. 套词：坐乐的中心部分，慢板抒情旋律，赠板。以《行拍》为其结尾部分。

例 326：西安鼓乐《尺调双云锣八拍坐乐全套》套词《青天歌》





西安鼓乐《尺调双云锣八拍坐乐全套》《行拍》片段



9. 赶东山：紧接套词后的行板乐曲，该段落中乐鼓起主要作用，乐鼓除与旋律部分重叠交替进行外，常在旋律片段后出现独立的小锣鼓，很有生气，赋予音乐一定的推动力。

例 327：西安鼓乐《尺调双云锣八拍坐乐全套》《赶东山》





一屯一灯 灯 扎 灯扎儿乙冷灯 一扎灯灯 灯
儿乙冷 灯 灯 哀 扎儿乙拉 扎扎扎 一屯一灯
灯 扎 灯扎儿乙冷灯 一扎 灯灯 灯 哀 扎扎
扎儿乙 扎扎扎 扎扎儿乙拉扎扎 哀 灯 扎 灯扎儿乙
冷灯一扎 灯 灯 儿乙冷灯扎
一灯灯儿乙冷灯 灯屯一灯灯 光 光 光 灯灯儿乙 冷灯哀
哀 灯灯儿乙 冷灯扎 灯儿乙冷灯
一扎灯儿乙灯 灯 儿乙冷灯灯屯 一灯灯



10. 退鼓：与前部退鼓遥相呼应，但结构较庞大，由花点退鼓、退鼓尾组成。坐鼓、战鼓的交替出现，气氛热烈，在急促的演奏中使全曲在高潮中结束。

（二）《花鼓段坐乐全套》

《花鼓段坐乐全套》与《八拍坐乐全套》曲式结构形式基本相同。但《花鼓段坐乐全套》比较复杂和庞大，它是在《八拍坐乐全套》

较简略的基础上发展起来的。当《花鼓段坐乐全套》基本定型后，《八拍坐乐全套》就演奏得少了，但《八拍坐乐全套》是西安鼓乐坐乐全套早期的基本形式。

从曲式结构布局上来看，《花鼓段坐乐全套》是在《八拍坐乐全套》基础上的变化和发展。

<table>
<tr><th colspan="2">类别
段落名称
段序</th><th>《八拍坐乐全套》</th><th>《花鼓段坐乐全套》</th></tr>
<tr><td rowspan="6">坐乐全套前部</td><td>1</td><td>【三股鞭】</td><td>* 开场锣鼓</td></tr>
<tr><td>2</td><td>起：双云锣起、鼓段起。</td><td>起：散板。</td></tr>
<tr><td>3</td><td>匣：
① 头匣（八拍鼓段）；
② 耍曲；
③ 二匣（重复头匣，但加头，换“鼓扎子”）；
④ 耍曲（更换新的耍曲）；
⑤ 三匣（重复二匣）；
⑥ 清吹（以赠板重复二匣旋律）；
三匣尾。</td><td>匣：
① 头匣（可用八拍、九拍、十拍、十六拍鼓段）；
② 耍曲；
③ 二匣；
④ 耍曲；
⑤ 三匣。
（三匣后不奏清吹）</td></tr>
<tr><td>4</td><td></td><td>* 花鼓段：曲、鼓同显的多段结构。</td></tr>
<tr><td>5</td><td>垒鼓：锣鼓段</td><td>* 垒鼓：曲鼓交错进行，情绪热烈。</td></tr>
<tr><td>6</td><td>退鼓：锣鼓段</td><td>前退鼓：锣鼓段。</td></tr>
</table>

续表

类别 段落名称 段序		《八拍坐乐全套》	《花鼓段坐乐全套》
坐乐全套后部	7	帽子头	帽子头(冷灯乍)
	8		* 别子：生动、别致、节奏多变的乐曲。
	9	引令：坐乐中心部分的前奏，慢速、两赠板、清吹。	引令：(同左)
	10	套词：坐乐全套中心部分，两赠板、清吹，后接《行拍》结束。	正曲：坐乐全套中心部分，多段多调的抒情性乐曲，赠板。
	11	赶东山：行板乐曲，以乐鼓为主，与旋律重叠、交错进行。	赶东山：(同左)
	12		* 赚(湛、赞)：坐乐全套后部中的重要乐章。
	13	退鼓：包括花点退鼓、退鼓尾两部分的锣鼓段。	后退鼓：与前退鼓乐器同，曲调不同，情绪热烈。有完整的头、身、尾三部分，身为其中的高潮段落。

《花鼓段坐乐全套》与《八拍坐乐全套》曲式结构框架的不同表现在开场锣鼓、匣、垒鼓、花鼓段、别子、赚等方面。

首先，《八拍坐乐全套》在匣的部分，必须使用八拍鼓段($\frac{4}{4}$节拍16小节或$\frac{4}{2}$节拍8小节的鼓扎子)；而《花鼓段坐乐全套》则可

用八拍、九拍、十拍、十六拍等鼓段，没有严格的限制。

其次，在曲式结构布局上，《花鼓段坐乐全套》前部有花鼓段，后部有别子、赚扩充了套曲的结构，赋予乐曲较多的变化和生气；而《八拍坐乐全套》则无这三部分。

其三，在锣鼓乐的使用方面，《八拍坐乐全套》开场锣鼓必须使用专用的锣鼓牌子【三股鞭】或【浪子头】；《花鼓段坐乐全套》的开场锣鼓各乐社均有所不同，所用锣鼓牌子有【法点】、【小加】、【抬头】、【桂花架】、【鸭子拌嘴】等，比较灵活与多样。《八拍坐乐全套》的垒鼓、退鼓部分均为锣鼓段，没有旋律部分；《花鼓段坐乐全套》的垒鼓和后退鼓均为曲鼓重叠、交错进行的段落，气氛较为活跃。

（三）《尺调坐乐全套》

俗派坐乐套曲。它虽与僧、道演奏的《八拍坐乐全套》、《花鼓段坐乐全套》演奏形式出于同一源流，但僧、道两派坐乐的内容、风格、结构，在发展过程中的文化背景和俗派坐乐有所不同。僧、道两派坐乐更多地吸收了上层社会的音乐传统，演奏技艺较为高超，而俗派坐乐的发展多从民间音乐中去吸收营养，演奏上较为粗犷且更富于民间色彩。

从《尺调坐乐全套》(何家营演奏)的曲式结构布局可以看到俗派坐乐全套的主要特征。

1. 开场锣鼓：全用大件打击乐器，如战鼓、大铙、钩锣等，其风格与僧、道两派迥然不同，气势浑厚雄劲。

2. 打扎子(又称前扎子)：这部分为俗派坐乐特有的结构形式，俗派坐乐有4套打扎子，名为头套、二套、三套、四套，分别应用在六调、尺调、五调、四调坐乐前部。打扎子一般由十儿首不同调性的民间小曲与杂曲联缀而成，间插有锣鼓段。各曲标题带有戏曲色彩，与秦腔的牌子基本相同。曲调生动、活泼、富有生活气息。如：

(1)《登口曲》，$\frac{2}{4}$，尺调，抒情。

(2)《单豹子头快鼓》，锣鼓段。

(3)《醉龙喝》，$\frac{2}{4}$，六调，轻快。

(4)《四帅》，散板，六调。

(5)《双豹子头慢鼓》，锣鼓段。

(6)《坐帐》，$\frac{4}{4}$，尺调。

(7)《尾声子》，$\frac{3}{4}$、$\frac{2}{4}$，尺调。

(8)《跑场鼓》，锣鼓段。

(9)《报马》，散板、尺调。

(10)《喝场鼓》，锣鼓段。

(11)《起丫环》，$\frac{3}{4}$、$\frac{2}{4}$，六调，徐缓抒情。

(12)《过拍鼓》，锣鼓段。

(13)《轮马鞭》，散板、六调，轻快活泼。

(14)《打棍曲》，$\frac{2}{4}$，六调，活泼热烈。

(15)《五锤鼓》，锣鼓段。

(16)《背张婆》，$\frac{4}{4}$，六调，悠悦地。

(17)《喝场鼓》，锣鼓段。

(18)《尾声子》，散板，尺调。

(19)《喝场鼓》，锣鼓段。

(20)《鼓段引子》，$\frac{4}{4}$，六调，慢板。

3. 鼓段（相当于匣部分）：

(1) 鼓段引子，$\frac{4}{4}$，六调。

(2) 一折鼓段（相当于头匣），开始有鼓段帽，然后进入八拍鼓段《绕仙堂》，$\frac{4}{4}$，尺调。

(3) 清吹《点花开》，$\frac{4}{4}$，六调。

(4) 二折鼓段，除在鼓段帽后加有换头外，与一折鼓段同。

(5) 清吹《园林好》，$\frac{4}{4}$，六调。

(6) 三折鼓段，同二折鼓段。

4.《折鼓曲》(一)：尺调，气氛热烈，具有过渡性质。

5. 擂鼓(垒鼓)：尺调《过潼关》(或《过秦岭》、《打枣儿》)。

6.《干鼓》：相当于僧、道两流派坐乐中的前退鼓，在本曲具有过渡性质。

7. 清吹：《正宫曲》，$\frac{4}{4}$，尺调，抒情慢板。

《雨包头》，$\frac{2}{4}$，六调，明快活泼(虽为清吹，与第三部分鼓段一样，仍用战鼓、云锣、铰子、贡锣等打击乐器配合伴奏)。

8.《翻赞》：$\frac{4}{4}$，尺调，后接《赶东山》而结束全曲。

从《尺调坐乐全套》可以看出，俗派坐乐在打击乐器应用上，除开场锣鼓应用大件乐器外，清吹中亦有打击乐器伴奏；在调性上多变化，不用单一调性，如前扎子与鼓段部分以及全曲布局方面，调性应用比较灵活；在曲式结构上，前扎子为最有特点。其他僧、道两流派在坐乐方面的某些严格程式，如前退鼓、后退鼓以及后部的慢板旋律部分，均有不同程度的简略和删节，更富本身的独立性和个性。僧派、道派的四调擂鼓曲，曲调相同，只是在不同的坐乐全套中相应地移调演奏。俗派的擂鼓，则有四个调的专用乐曲，即六调《粉红莲》，尺调《过潼关》，上调《过华山》，五调《过仙殿》。由于全曲旋律部分多取民间小调、较短小的器乐曲牌，调性变化较频繁。因此，特别是近百年来受地方戏曲音乐秦腔及道情的影响，打扎子中的锣鼓段起了明显的变化，有的还加用了唢呐，演奏人数亦不限，多可达40余人，气势活泼雄劲，赋予乐曲强大的生命力，其演奏形式和风格的变化更富有生活气息和民间色彩，深受群众欢迎。

第六节　吹打乐的艺术特点

吹打乐与其他乐种相比，主要特点表现在大型套曲曲式结构和锣鼓乐器的应用两个方面。

一、吹打乐套曲的曲式结构特点

在大型吹打乐套曲曲式结构中，锣鼓牌子、锣鼓段的安排应用，具有重要的意义，某些吹打乐种中甚至占据着结构的中心地位。这样，就形成了民间吹打乐独特的套曲曲式结构形式。

吹打乐套曲曲式结构形式归纳起来，可以概括为两大类型。

(一) 第一种类型：以〔头〕、〔身〕、〔尾〕三部分的结构思维特点所组成的大型套曲曲式结构

这类曲式结构特点，虽然在丝竹乐、鼓吹乐中都有，但在吹打乐中，由于锣鼓音乐在结构中的特殊地位，使这一曲式结构发展得更加严谨、完整和富有特色。

在大型器乐套曲曲式结构中，所谓〔头〕部，并不意味着是乐曲的引子，而是主体部分出现前起铺垫作用的旋律段落、锣鼓段落；〔身〕是套曲的中心部分，即代表该乐种和这一曲式结构形式特点核心段落，一般篇幅较大；〔尾〕有时像全曲尾声一样简短，有时亦为多首曲牌、锣鼓牌子的联缀，多为全曲的高潮部分。

这类套曲的〔头〕、〔尾〕部分有的具有严格的程式，如西安鼓乐、十番鼓、十番锣鼓，但大多数情况是依据一定的总的规律特点较自由地组织。

〔身〕的部分为该类型套曲最有特点的一个部分，由于各地欣赏习惯、传统音乐文化传承的差异，而形成了多种形态和色彩。

1. 以“四番”锣鼓段为主体的套曲曲式结构

这一套曲曲式结构形式主要体现在苏南十番锣鼓乐中，其特点是整个套曲以“四番”锣鼓段为全曲的主体部分。套曲中其他段

落(包括旋律或鼓段)在演奏中均可增删,但"四番"锣鼓段不仅不能减略,而且在全曲的曲式结构布局位置是严格固定的。

"四番"锣鼓段在全曲具有呈述性质,它的位置一般在全曲中部或三分之二处。在"四番"锣鼓段以前有开场锣鼓以及其他器乐曲牌、锣鼓段,一般不进行更多的变化和展开;"四番"锣鼓段以后的锣鼓段或器乐曲牌,则明显地趋向展开或收束。这种类型的套曲一般在乐曲尾部的锣鼓牌子中达到高潮。除前面介绍过的《十八六四二》、《下西风》、《香袋》外,还可以从其他十番锣鼓曲中见到这一规律特点。

曲名 结构	《喜元宵》	《万花灯》	《翠凤毛》
序部	1.【急急风】 2.【求头】 3.《喜遇元宵》 4.【细走马】 5.《庆赏元宵》	1.【急急风】 2.《万花灯》 3.【急急风】 4.《小桃红》 5.【细走马】	1.【急急风】 2.【求头】 3.《翠凤毛》 4.【急急风】 5.《当日个》 6. 锣鼓段 7.《小乞儿》 8. 锣鼓段 9.《我从来》 10.【细走马】
身部	6."大四段" 7.【细走马】	6."大四段" 7.《春景》 8.【细走马】 9.【蛇脱壳】 10.《把花灯》 11.【细走马】 12."小四段" 13.《呀》 14.【细走马】	11."大四段" 12.《哄他人》 13.【七段】 14.《俺只见》 15.《细走马》 16.【鱼合八】 17.【细走马】转【急急风】 18.【金橄榄】
尾部	8.【金橄榄】 9.【急急风】 10.【螺丝结顶】	15.【急急风】 16.【螺丝结顶】	19.【细走马】转【急急风】 20.【螺丝结顶】

“四番”锣鼓段的构成有以下几种：

主体反复变奏。如粗细丝竹细锣鼓曲《十八拍》中的“大四段”：

《细走马》引入→合头、〔一段〕、合尾；
合头、〔二段〕、合尾；
合头、〔三段〕、合尾；
合头、〔四段〕、合尾。

两段循环反复变奏。如清锣鼓《擒锣》中的“大四段”：

《细走马》引入→合头、〔一变〕、合尾，《细走马》；
合头、〔二变〕、合尾，《细走马》；
合头、〔三变〕、合尾，《细走马》；
合头、〔四变〕、合尾，《细走马》。

多段并置反复变奏。如笛吹粗锣鼓曲《喜元宵》中的“大四段”：

《细走马》引入→合头、〔一段〕、合尾，《热龙》，《细走马》；
合头、〔二段〕、合尾，《海棠花》，《细走马》；
合头、〔三段〕、合尾，《唱阳春》，《细走马》；
合头、〔四段〕、合尾，《把花篮》，《细走马》。

以上三种“大四段”的曲式结构标记为：

主体反复变奏：A，A^1，A^2，A^3。

两段循环反复变奏：A、B，A^1、B，A^2、B，A^3、B。

多段并置反复变奏：A、B、C，A^1、D、C，A^2、E、C，A^3、F、C。

“大四段”反复变奏的主要特点是变换演奏乐器的顺序，即：一变为“七、内、同、王”；二变为“内、同、王、七”；三变为“同、王、七、内”；四变为“王、七、内、同”。如果节奏不改变时，则变化发展的动力很小，仅有色彩变化，十番锣鼓中的清锣鼓多属于这种情况；但如果在变换演奏乐器的同时节奏也依据“一、三、五、七”的规律变化，且穿插有旋律的片断，那么在变奏中情绪较为活泼，甚至可以达到很热烈的气氛。

例 328：十番锣鼓《万花灯》“大四段”





2. 以鼓段形式为主体的套曲曲式结构。

这一套曲曲式结构形式主要体现在苏南十番鼓中。如前所述，这类套曲有一个鼓段（快鼓段）、两个鼓段（中鼓段、快鼓段或慢鼓段、快鼓段）、三个鼓段（慢鼓段、中鼓段、快鼓段）三种结构形式。除整套套曲外，其他旋律段落可以作一定的增删，但鼓段形式和位置不能增删和变更。这类套曲的特点是除在鼓段中表现出高超的演奏技巧和独特风格外，全曲在速度、节拍、手法的安排上是比较严格的。

无论是几个鼓段形式的套曲，都是从中板乐曲开始，然后进入中拆（少数乐曲开始有简短的序鼓）。各个鼓段引入的程式：慢板乐曲→慢鼓段→送慢板（或至中板）；中板乐曲、中拆→中鼓段→中板乐曲、中拆；中拆乐曲、快拆→快鼓段→快板乐曲或快结。

三个鼓段形式的套曲《喜鱼灯》的结构布局和鼓段的安排：

(1) 序鼓

(2)【沙隔玉】(【浣溪沙】前段) 中板
【玉娇枝】 中板梅花拆
(3)【喜鱼灯】 慢板
(4)"慢鼓段" 慢板
(5)【月上海棠】 慢板转中板
(6)【剔银灯】 中拆
(7)"中鼓段" 中板
(8)【这一风】 抽眼中板
(9)【青鸾舞】 中板梅花拆
(10)【半一封书】中板
(11)【凤凰楼】 快拆
(12)【九头鸟】 快拆
(13)【看芙蓉】 快板
(14)接头
(15)"快鼓段" 快板
(16)【收江南】 快拆
(17)【清江引】 快结

从《喜鱼灯》的曲式结构布局可以看到:(1)—(2)段为全曲的序部;(3)—(5)段为第一部分中围绕"慢鼓段"的主体;(6)—(8)段为第二部分中围绕"中鼓段"的主体;(14)—(16)段为第三部分中围绕"快鼓段"的主体;(17)段为全曲的尾部。

以上程式是不能任意删节的,而其他段落,如(9)—(13)段则具有较大的灵活性。当然,除围绕三个鼓段的固定程式外,亦可根据演奏场合的需要增扩其他曲牌。

3. 以"八拍鼓段"为主体的套曲曲式结构

这一套曲结构形式主要体现在陕西西安鼓乐中。西安鼓乐坐乐均分前部、后部两大部分。前部以"八拍鼓段"为中心,并发展为几种变体。由于西安鼓乐是古老的大型器乐套曲,程式较严谨,因此,"八拍鼓段"几种变体的结构变化特点当然不是仅仅表现在"八

拍鼓段"主体部分的发展变化上，其派别的不同，还表现在〔头〕、〔尾〕等其他方面，但主体部分的衍变发展仍是其主要特性的表现。

西安鼓乐坐乐前部中主体部分各派别的曲式结构布局

派别 坐乐前部	"八拍坐乐"	"花鼓段坐乐"	"俗派坐乐"
帽	开场锣鼓、起	开场锣鼓、起	开场锣鼓
			打扎子：十多首不同调性的乐曲与锣鼓穿插联缀组成
身	匣： 头匣(八拍鼓段) ▲ 耍曲 二匣 耍曲 三匣 清吹▲	匣： 头匣(可用八拍、九拍、十拍、十六拍鼓段) 耍曲 二匣 耍曲 三匣	一折鼓段 清吹 二折鼓段 清吹 三折鼓段 折鼓曲
		▲花鼓段(曲、鼓同显的多段结构)	
尾	垒鼓 退鼓	垒鼓 前退鼓	干鼓

（二）第二种类型：在曲牌联缀和变奏的基础上所形成的多种套曲曲式结构形式

1. 曲牌联缀

这一曲式结构乐曲普遍地存在于民间音乐的各种演奏形式中，但吹打乐中的曲牌联缀，表现为器乐曲牌和锣鼓牌子的交替衔

接。特别是潮州大锣鼓，其曲式结构布局普遍地应用了这一结构原则。

潮州大锣鼓是依据戏曲舞台音乐移植的大型套曲结构，这类套曲常具有情节，除器乐曲牌与锣鼓牌子外，最初还有唱腔与唱词，后来逐步升华为纯器乐套曲后，去掉了曲（唱腔）、文（唱词）部分。目前潮州大锣鼓大部分套曲曲目都来源于潮剧情节和音乐。

如潮州大锣鼓曲《十仙蟠桃会》，即由【点江】、【新水令】、【僫谔】、【沽美酒】、【清江引】、【双坠子】、【新水令】、【江儿水】、【雁儿落】、【清江引】、【百年欢】、【红绣鞋】、【尾声】等曲牌与一系列锣鼓牌子联缀组成。

潮州大锣鼓曲《樊梨花西征》，所演奏的曲牌有【武点绛】、【粉蝶】、【玉芙蓉】、【新水令】、【泣颜回】、【泣颜回·清】、【上小楼】、【下小楼】、【草鞋踏青】、【杀雄虎】、【闹江州】、【香柳娘】、【雁儿落·尾】、【欢宴歌】、【满江红】、【新水令】、【步步娇】、【六母令】、【折桂令】、【飞江风·清】、【风入松赞·清】、【元头坠子】、【急三抢】、【醉花阴】、【双拜堂】、【江儿水】、【雁儿落】、【九回头】、【侥侥令】、【收江南】、【孩子娇】、【沽美酒】、【风入松赞】、【铁良钉】、【清板】、【尾声】36首，并间插大量戏曲锣鼓牌子，形成由曲牌、锣鼓牌子的联缀而构成的大型器乐套曲。

又如浙东锣鼓曲《九连环》，亦为联曲。由一环【双劝酒】；二环【上游子】；三环【闹五更】；四环【下游子】；五环【三五七】；六环【江义水】；七环【文披】；八环【武披】；九环【红绣鞋】联缀构成。

2. 曲牌变奏

如浙江吹打乐《将军令》（温州地区），在散板引子之后，唢呐应用不同指法将《将军令》曲牌进行六次移调指法变奏。引子：散板。将军令：闷合，宫=C；一变：闷上，宫=G；二变：闷凡，宫=D；三变：闷乙，宫=A；四变：闷工，宫=$^{\flat}$E；五变：闷四，宫=$^{\flat}$B；六变：闷尺，宫=F。

3. 曲牌循环

如奉化的《划船锣鼓》，黄岩宁溪的《灯会锣鼓》等乐曲。

4. 综合套式

如奉化的《万花灯》等。

二、吹打套曲中锣鼓乐的类型、应用特点和主要手法

(一) 锣鼓乐的类型及应用特点

汉族打击乐器一般可分为四组,即鼓组、锣组、钹组、其他打击乐器组。所谓锣鼓乐，就是这四组乐器在演奏上的不同组合和配合。在吹打套曲中,锣鼓的应用有独立的锣鼓乐和与旋律组合的锣鼓乐两种。

1. 独立的锣鼓乐

独立的锣鼓乐可划分为锣鼓牌子、锣鼓段、散锣鼓三种类型。

(1) 锣鼓牌子

锣鼓牌子有专用牌名、固定的节奏音型和严格的演奏程式,分单一节奏锣鼓牌子和多节奏锣鼓牌子两种。

单一节奏锣鼓牌子一般速度较快，大量地应用于吹打套曲的开场锣鼓、结束部锣鼓、段落之间的衔接过渡、循环结构中的主部。常用的锣鼓牌子有【急急风】、【求头】、【七记音】、【细走马】、【帽子头】、【踢魁】、【直长】、【哑走马】等。

多节奏锣鼓牌子速度中庸、节奏平缓的多用于吹打套曲的呈示部分(或主体部分)及大段之间的过渡,如【十八六四二】、【四门】、【绕藤】、【鱼合八】、【三五七】等。速度较快、节奏急促的则多用于套曲的展开或结束部分。如【金橄榄】、【螺丝结顶】、【蛇脱壳】、【大结顶】等。

(2) 锣鼓段

锣鼓段均为多节奏型锣鼓乐,大部分并无专用牌名。有些锣鼓段虽根据其他吹打套曲中的结构地位命有牌名，如十番锣鼓中的锣鼓段“大四段”、“小四段”等,但各曲中之“大四段”、“小四段”,并不是同一首锣鼓段,其各曲中的“大四段”、“小四段”在结构组织和节奏型方面几乎完全迥异。

锣鼓段分两种，一种由多个单一锣鼓牌子的联缀组成，多用于吹打套曲头部，如《跳判头》即由三个单一锣鼓牌子组成。另一种（锣鼓段的大部分）是独立地应用于某一吹打套曲之中的锣鼓段，不具有普遍套用的意义。

（3）散锣鼓

散锣鼓多指应用于吹打套曲引子、尾声、过渡性段落中小段的散板锣鼓乐。

2. 与旋律组合的锣鼓乐

根据组合及功能特点，与旋律组合的锣鼓乐可划分为重叠进行、交替进行、点缀进行、并置进行、引送进行与综合进行六种类型。

（1）重叠进行

重叠进行分完全重叠进行与不完全重叠进行两种。完全重叠进行即旋律、锣鼓演奏上句逗吻合，节奏基本一致。

例 329：十番锣鼓《三阳开泰》片段



不完全重叠进行即在旋律与锣鼓的叠奏时，句逗参差，各具一定的独立性，或旋律与锣鼓一疏一密，形成紧打慢吹的特殊效果。

例 330：十番锣鼓《将军令》片段





(2) 交替进行

交替进行类似民间音乐中的对句,旋律与锣鼓交替应用,以句

为单位交替进行，情绪较为平稳。

例 331：浙东锣鼓《都花》片段



旋律与锣鼓不规则的频繁交替进行，使情绪较为活泼。

例 332：十番锣鼓《下西风》片段



十番锣鼓《香袋》片段

唢呐



内内—内

王王王

同

七

星汤星汤星各 汤 正 丈丈 正 净

丈 内

星汤星各 汤 正 丈丈—正—净

丈 正

星各 汤 正 丈丈—正 净

丈 同

汤 正 丈丈 正 净 丈

(3) 点缀进行:在完整的旋律进行中,点缀性地运用打击乐器的色彩,以丰富乐曲的情趣。

例 333:浙东锣鼓《十番》片段





（4）并置进行

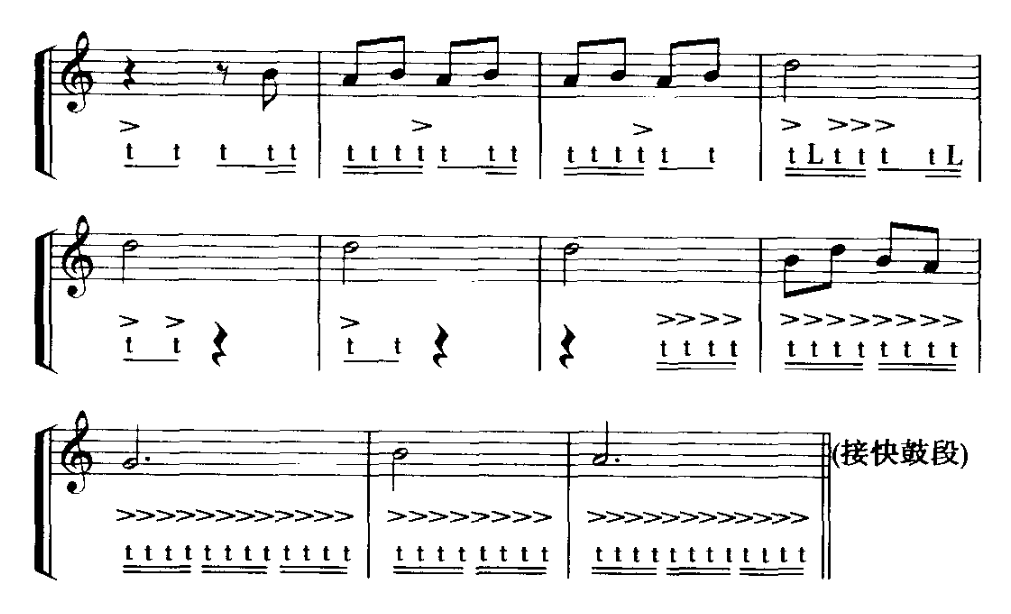
并置进行的旋律与锣鼓都以独立的面目出现形成一种新的叠奏关系，这时，往往锣鼓乐占据着比旋律更为重要的地位。如西安鼓乐八拍坐乐前部“匣”中的鼓段部分。

（5）引送进行

引送进行衔接于旋律段落的首或尾，多用于鼓段前引入鼓段或鼓段后引入旋律。

例 334：十番鼓《甘州歌》片段





(6) 综合进行

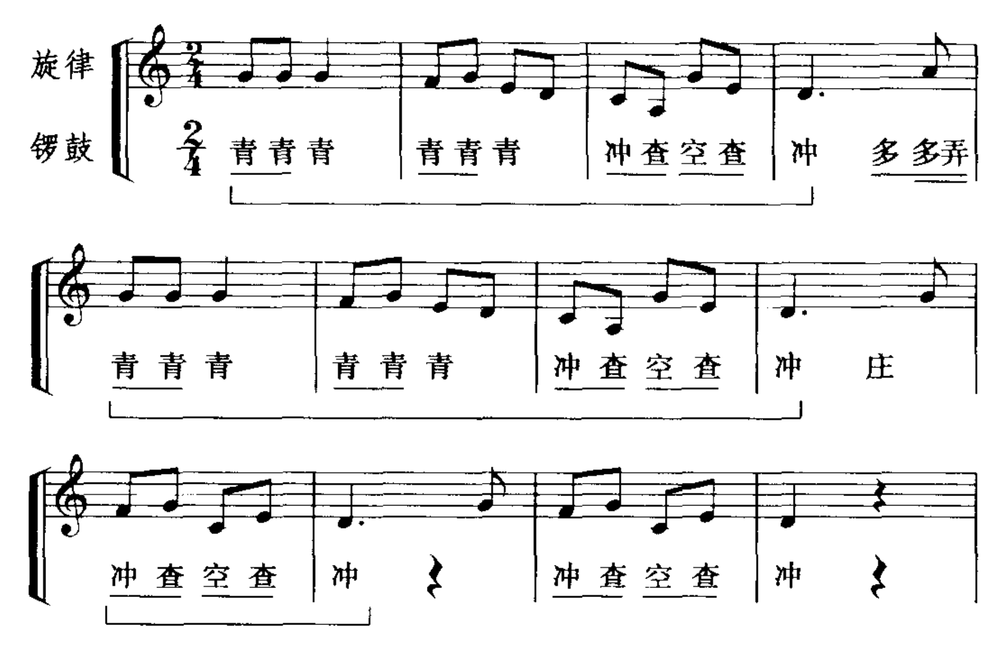
综合进行综合以上各种类型或以某一种类型为主，兼用其他类型的旋律与锣鼓组合特点。

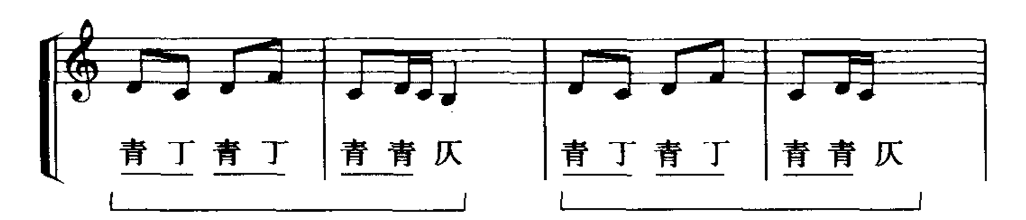
(二) 锣鼓乐常用的发展手法

1. 重复

重复是单一节奏锣鼓牌子展开的基本手法，使某一节奏音型的特点得到反复再现。当然，这种手法也普遍地应用于锣鼓乐的某一片断。

例 335：潮州小锣鼓《画眉跳架》片段





2. 联缀

联缀是多节奏锣鼓牌子展开的基本手法，亦普遍地应用于锣鼓乐的某一片段。如十番鼓中的“快鼓段”即由多个单一节奏锣鼓牌子在反复演奏的基础上联缀而成。

3. 变奏

变奏指在同一锣鼓谱的反复中，应用各种手法使其音响效果获得变化。

如变换演奏乐器，使同一部位反复中取得音色变化。

例 336：十番锣鼓《大红袍》“小四段”

（一段）七 七 一 七 一 七 | 七 丈丈一正一净 | 丈 内 内 一 内 |

（二段）内 内 一 内 一 内 | 内 丈丈一正一净 | 丈 王 王 一 王 |

（三段）王 王 一 王 一 王 | 王 丈丈一正一净 | 丈 同 同 一 同 |

（四段）同 同 一 同 一 同 | 同 丈丈一正一净 | 丈 七 七 一 七 |

内 丈正一净 | 丈 王王 | 王 正丈 | 丈 | 同 | 丈 ‖

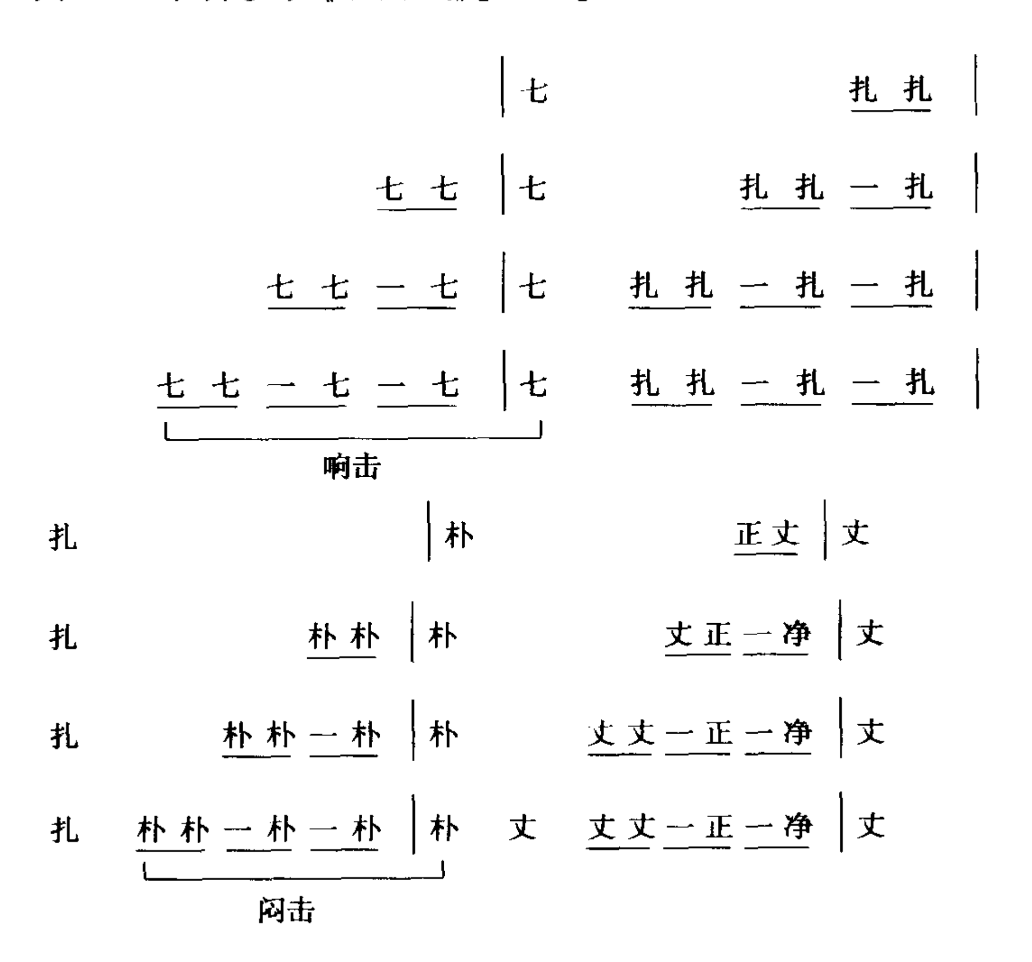
王 丈正一净 | 丈 同同 | 同 正丈 | 丈 | 七 | 丈 ‖

同 丈正一净 | 丈 七七 | 七 正丈 | 丈 | 内 | 丈 ‖

七 丈正一净 | 丈 内内 | 内 正丈 | 丈 | 王 | 丈 ‖

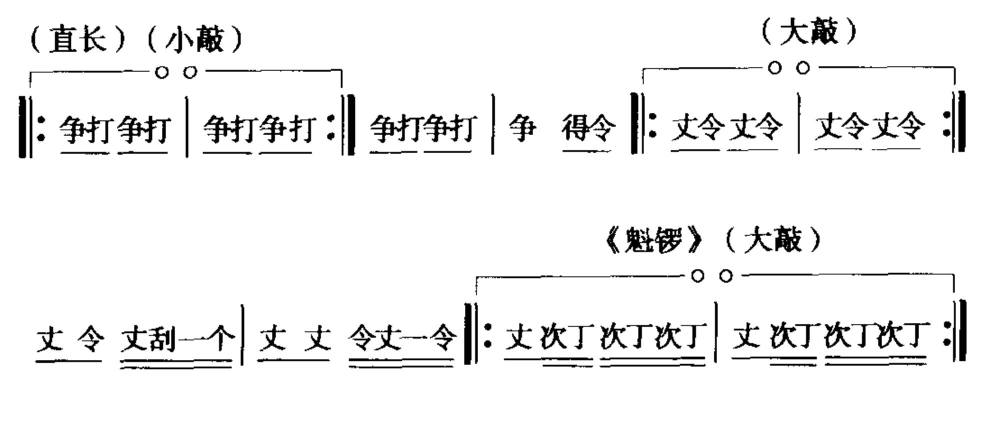
如改变演奏方法，使同一节奏在反复中求得力度、音量变化。这种演奏上的变化，俗称响击、闷击或阳击、阴击等。

例337：十番锣鼓《下西风》【七段】



改变乐器的组合。

例338：浙东锣鼓《大辕门》开场锣鼓



（小敲）

丈丁丁次丁次丁 | 丈 丁丁一斗 个 ‖: 争 打打次丁次丁 | 争 打打次打次打 :‖

改变节奏。

锣鼓谱 | 扎 扎 一 扎 | 扎 扎 扎 一 扎 | 扎
板鼓演奏谱 | t t t t | t t I t t t t | t

| 扎 扎 一 扎 一 扎 | 扎 扎 扎 一 扎 一 扎 | 扎
| t L t t t t t t | t t t tL o t o t | t

4. 循环

循环是在反复、联缀手法上的一个发展。

例 339：十番锣鼓【鱼合八】

（一变）

七七 一七一七 | 七 |

内内一内 | 内 扎扎 |

同同 | 同 扎扎一扎 |

| 王 扎扎一扎一扎 |

扎 匀各 | 匀 丈 | 丈 |

扎 匀各 | 匀 丈 | 丈 |

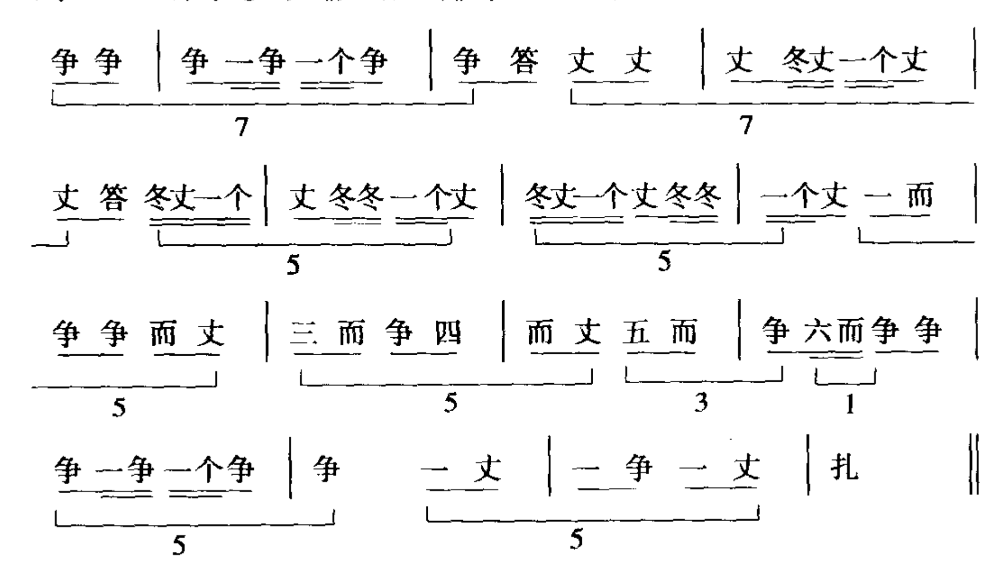
扎 匀各 | 匀 丈 | 丈 |

扎 匀各 | 匀 丈 | 丈 丈 | 扎 扎 | 丈 |

5. 句幅的递增、递减

句幅的递增、递减这一手法普遍地应用于十番锣鼓、浙东锣鼓的锣鼓乐中。

例 340:浙东锣鼓《大辕门》第三段片段

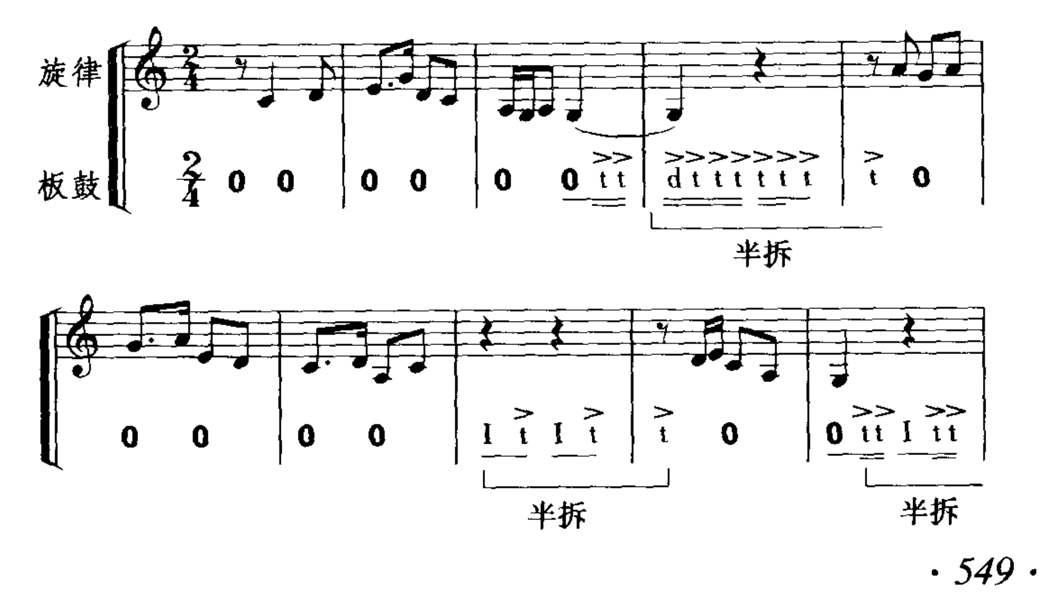


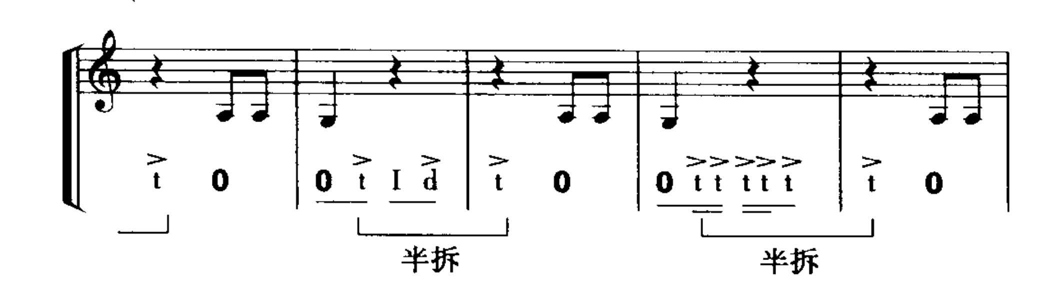
6. 拆头

拆头有半拆、单拆、双拆、梅花拆多种。其严格的程式多见于十番鼓、十番锣鼓,浙东锣鼓、潮州锣鼓等亦常见使用,但不少已演变为较自由的对句形式。

例 341:各种拆头在十番鼓中的应用

半拆:《满庭芳》第七段片段



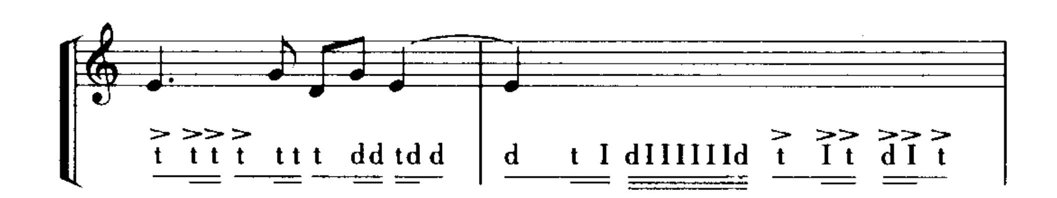


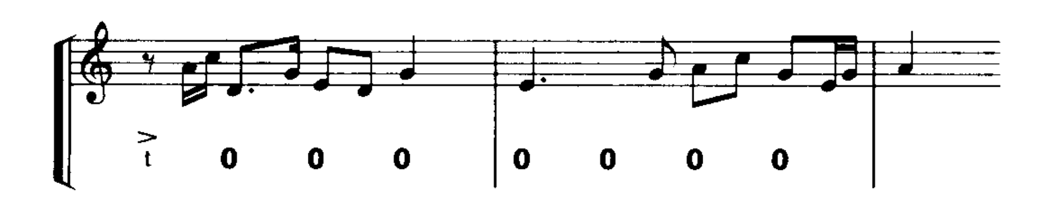
单拆:《雁儿落》第二段片段











双拆:《百花园》第三段片段



7. 突出某一乐器的锣鼓段,以求得在全曲中的对比色彩

十番锣鼓《大红袍》中【磊磊篆】锣鼓段,突出大锣的演奏。

例 342:十番锣鼓《大红袍》【磊磊篆】

▲ 丈 丈 | 丈 丈丈一丈一丈 | 丈 丈丈 | 丈 一丈一丈一丈 |

丈 丈丈 | 丈 一丈一丈一丈 | 丈 丈 | 丈 丈丈一丈 |

丈 丈丈 | 丈 丈丈一丈一丈 | 丈 丈 | 丈 丈丈一丈 |

丈 丈丈 | 丈 丈丈一丈一丈 | 丈 丈 | 丈 丈丈一丈 |

丈 丈 | 丈 丈丈一丈 | 丈 丈丈 | 丈 丈 丈 |

丈 一 丈 一 丈 | 丈 丈 丈 一 丈 一 丈 | 丈 ‖

例 343：十番锣鼓《十八拍》【小十八拍】

《小十八拍》

▲ 正　正　| 正　正正一正一正 | 王　王　| 王王一王一王 |

王　王　| 正　正　正正 | 正　正　正　| 正　一正一正 |

正　正正一正 | 王　王　一正一正 | 王　正正一正 |

王 一　正正一正 | 正 一　正正一正 | 正　王　王　| 王　一正 |

王　一　正　| 正　·正一正 | 王　王　王扎 | 丈 ‖

注　释

① 清叶梦珠《阅世编》："吴中新乐……又有'十不闲'，俗讹称'十番'，又曰'十样景'。"

② 明张岱《陶庵梦忆》："虎丘八胜……天暝月上，鼓吹十百处，大吹大擂，《十番》铙钹，渔阳掺挝，动地翻天，雷轰鼎沸，呼叫不闻。"明沈德符万历《野获编》："又有所谓'十样景'者，鼓、笛、锣、板、大小钲、钹之属，齐声振响，亦起近年，吴人尤尚之。然不知亦沿正德之旧。"

③ 清李斗《扬州画舫录》："十番鼓者，吹双笛，用紧膜，其声最高，谓之闷笛。佑以箫管，管声如人度曲。三弦紧缓与云锣相应。佐以提琴（似胡琴）、鼓（大鼓），紧缓以檀板相应。佐以汤锣。众乐齐，乃用单皮鼓，响如裂竹，所谓头如青山峰，手似雨点。佐以木鱼、檀板以成节奏，此十番鼓也。"清钱咏《履园丛话》："忆于嘉庆已巳年（1809）七月，余偶在京邸，寓近光楼，其他与圆明园相近。景山诸乐部演奏十番笛。每于月下听之，如云璈叠奏，令人神往。"

④ 唐柳宗元诗《赠江华长老》："老僧道机熟，默语心皆寂，去风别春陵，沿流此投迹。室空无侍者，巾屦唯挂壁，一饭不愿余，跏趺便终夕。风牕疏竹响，

露井寒松滴，偶地即安居，满庭芳草积。”

⑤ 明张岱《陶庵梦忆·绍兴灯》：“绍兴灯景为海内所夸者无他……庙门前高台鼓吹……小街曲巷有空地，则跳大头和尚，锣鼓声错，处处有人围簇看之。”《陶庵梦忆·越俗扫墓》：“越俗扫墓，男女袨服靓粧，画船箫鼓，如杭州人游湖，厚人薄鬼率以为常。二十年前，中人之家，尚有平水屋帻船，男女分两截坐，不坐船，不鼓吹，……后渐华靡，唯监门小户男女，必用两坐船，必巾，必鼓吹，必欢呼鬯饮。下午必就其路之所近，游庵堂寺院及士夫家园。鼓吹近城，必吹海东青独行千里，锣鼓错什。”

第十章　锣鼓乐类乐种

锣鼓乐是全部用打击乐器演奏的民间器乐合奏形式，这种演奏形式民间又叫清锣鼓和素锣鼓。锣鼓乐在中国传统乐种中一方面以独立的乐种形式出现，如西安的铜器社，山西的威风锣鼓、绛州锣鼓，土家族的打溜子，山东的博山锣鼓、临清驾鼓、青州锣鼓，湖北的闹年锣鼓等；另一方面以某一乐种中一种演奏形式而存在，如十番锣鼓、河北音乐会、北方其他鼓吹乐形式中的清锣鼓曲等。锣鼓乐虽是以打击乐器组合的演奏形式，但在民间传承中，有时也加入一两件吹奏乐器，以求演奏中的丰富与变化。如土家族打溜子有时也加用一支唢呐等。但以打击乐器为基础与中心，仍然是其乐种艺术特征的本质。

第一节　西安铜器社

西安铜器社又称“打呱社”、“家伙社”、“同乐(lè)社”，有时亦根据所在地名直呼其为“某某社”，如西安瓦胡同最著名的铜器社，被称呼为“瓦胡同社”等。

铜器社所用的乐器：单面鼓(1)、云锣(16—20面)、马锣(4)、大锣(勾锣)(2)、大镲(8—10副)、小锣(手锣)(2)、小镲(铰子)(2)、碰铃(甩子)(2)、梆子(2)。

铜器社的演奏，最重要的活动项目是参加各种民间庙会。如农历正月十三日在长安县社曲四坡关帝庙举行的庙会；正月十六日在西安大雁塔举行的古会；正月十九日在张义庙举行的大腊会；二月二日在灞桥老洞、长安县江坡举行的药王会；二月八日在西安、长安等地举行的盛大庙会等。此外，民间春节的社火活动，平日群

众的婚丧礼仪、庆寿喜庆等场合，都少不了铜器社的演奏。

西安著名的铜器社有瓦胡同铜器社，代表性乐曲有《打呱社》、《鹞子翻身》、《老鸹嗆柴》、《龙虎斗》、《老虎掂槌》、《鸭子拌嘴》、《八仙过海》等。

例 344：西安铜器社《打呱社》

西安市

快板 ♩=120

锣鼓经 2/4 冬冬 囊 |: 囊呆囊 | 囊呆囊 :| 匡 0 |

大 鼓 2/4 X X X |: X X X | X X X :| X 0 |

快板稍慢 ♩=63

格楞楞楞楞楞楞楞 | 囊呆呆囊呆 | 匡 - |: 呆囊 呆 |

X X X X X X X X | X X X X X | XXXXXXXX |: X X 0 X |

匡 - | 囊 呆呆囊 呆 | 匡 - | 呆 囊 呆 |

XXXXXXXX | X X X X X | XXXXXXXX | X X 0 X |

匡 - | 囊 呆呆囊 呆 | 匡 - :|

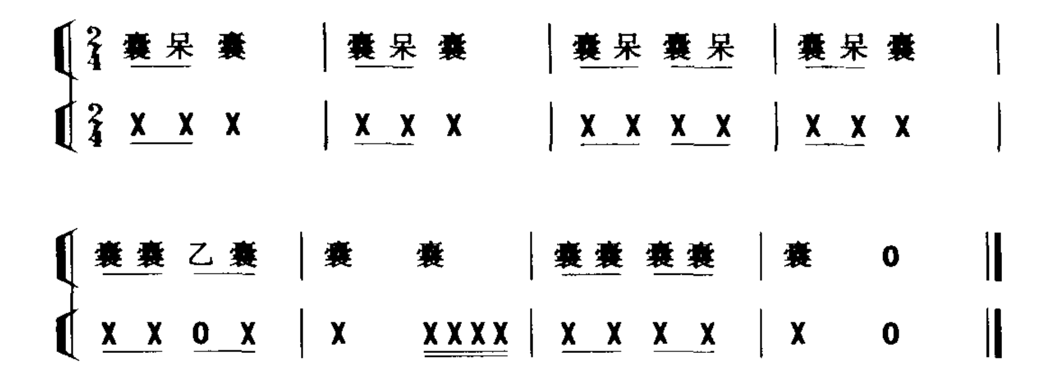
X X X X X X X X | X X X X X | X X X X X X X X :|

3/4 呆囊呆 匡 |: 2/4 囊呆 囊 | 囊呆 囊 | 囊呆 囊呆 |

3/4 X X 0 X X |: 2/4 X X X | X X X | X X X X |

囊呆 囊 | 囊囊 乙囊 | 囊 囊 | 3/4 囊囊 囊囊 囊 :|

X X XXXX | X X 0 X | X XXXX | 3/4 X X X X X :|



说明：

1. “打呱社”其意有三：一为该曲名称；二为铜器社的别称；三为对演奏此类锣鼓乐乐社的称谓。

2. 龙、冬、格楞楞楞：鼓的滚奏；匡：勾锣；囊：马锣；呆：银锣；乙：休止。“小八件”即小锣（手锣）、小镲（铰子）、碰铃（甩子）、梆子各两件。

第二节 土家族打溜子

俗称“打路牌子”、“打家伙”。流行于湘西的龙山、永顺、宝靖及鄂西的来风等县土家族聚居区。

打溜子乐队编制由溜子锣、头钹、二钹、马锣4件打击乐器组成。加唢呐演奏的情况比较少。

马锣又叫小锣或钩锣，发音清脆明亮，是合奏中的高音乐器兼指挥。除独奏、领奏外，常用掩音奏法（即敲击后让声音立即休止），使节奏活泼，富有弹性。马锣亦常与头钹齐奏，以加重强拍的效果。

头钹、二钹的面径较通常使用的钹宽而薄，发音明亮柔和，是合奏中的中音乐器。演奏时，头钹多奏强拍、次强拍，控制着演奏中的节奏；二钹多奏弱拍，常用多变的切分节奏音型和频繁使用密集的加花奏法，技巧性很强，一般人难于掌握，其艺术效果极为独特，是打溜子中非常有色彩有个性的部分。钹的基本技法有闷击、亮击、侧击三种，但在演奏中节奏音型变换无穷，非常复杂，技艺要求很高。

溜子锣即大锣，锣面较厚无脐，发音洪亮，锣槌较粗，不包头，以长约6寸木棒敲击锣面。溜子锣是合奏中的骨干和低音乐器。演奏技法有击心、击边、轻击、重击、延长及迫锣等。

打溜子的锣鼓经其状声字为：马锣（呆）、溜子锣（当）、头钹闷击（的）、头钹侧击（七）、二钹闷击（卜或曼）、二钹亮击（普或披）、二钹侧击（科）、全体齐奏（仓）。

演奏时，4人站立围成一圈或围成半圈，头钹面对二钹，马锣面对溜子锣。

打溜子曲牌据传有200多首，目前流传的约有100多首。曲目题材富有生活情趣，如叙述劳动生活的曲牌有【铁匠打铁】、【大纺车】、【小纺车】、【弹棉花】等；描写动物生活画面的有【八哥洗澡】、【野鹿衔花】、【金鸡拍翅】、【牛擦痒】、【鸡婆生蛋】、【鸭子扑水】、【双龙出洞】、【喜鹊落梅】等；表现山区情景的曲牌有【风吹牡丹】、【鲤鱼晒花】、【马娘子上树】、【古树盘根】等。

打溜子曲牌的结构类型常见的有：一个曲牌的独立演奏；一个曲牌反复变奏；多个曲牌的联缀及其自由变奏；在简短的引子和头子后，接一个充分发展变化的曲牌（民间把这部分叫做“溜子”）。

打溜子是土家族民俗活动中不可缺少的演奏形式，每当迎亲、进新居、庆丰收以及三月三日等喜庆节日，各村户之间常常举行竞赛，平时亦常用于自娱。

打溜子的代表曲目有《八哥洗澡》、《鸡婆屙蛋》、《八仙过海》、《猫捕老鼠》、《鹊桥会》、《锦鸡拖尾》等。

例345：土家族打溜子《八哥洗澡》

永顺县

快板 ♩=138

2/4 冬冬冬冬 | 拍 仓 卜卜 | 仓 卜卜仓 仓 | 七 仓 七 卜卜 |

仓卜仓 拍 | 仓 拍冬冬冬 | 七冬冬冬 拍冬冬冬 | 仓 拍冬冬冬 |

七冬冬冬 拍冬冬冬 | 仓 拍冬冬冬 | 七冬冬冬 拍冬冬冬 | 仓·不冬冬 |

衣 冬 衣 冬冬 | 仓 拍 卜卜 | 仓卜七卜仓 | $\frac{1}{4}$ 拍 卜卜 |

$\frac{2}{4}$ 仓卜七卜仓 | $\frac{1}{4}$ 拍 | $\frac{2}{4}$ 仓 仓 七 仓 | 七 卜卜 仓 拍 |

仓 仓 七 仓 | 七 卜卜 仓 拍 | 七 仓 七 卜卜 | $\frac{1}{4}$ 仓 拍 |

$\frac{2}{4}$ 七 仓 七 卜卜 | $\frac{1}{4}$ 仓 拍 | $\frac{2}{4}$ 七卜七卜仓 拍 | 七卜七卜仓卜七卜 |

仓 仓 七 仓 | $\frac{1}{4}$ 仓 | $\frac{2}{4}$ 仓卜仓卜七卜仓卜 | 七卜七卜仓卜七卜 |

仓卜仓卜七卜仓卜 | $\frac{1}{4}$ 七卜七卜 | $\frac{2}{4}$ 仓 拍 七 仓 | 仓 仓 七卜七卜 |

仓卜仓 拍 | 仓 拍冬冬冬 | 七冬冬冬拍冬冬冬 | 仓 拍冬冬冬 |

七冬冬冬 拍冬冬冬 | 仓 拍 | 七 拍 | 仓 拍 仓 ‖

(0 冬冬 | 衣冬冬) |

(杨胜林、杨胜民、杨胜社、杨胜富演奏　黄泽旭记谱)

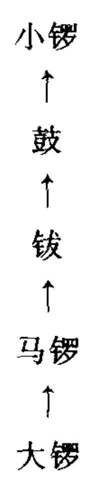
第三节　湖北点子锣鼓[①]

湖北全省普遍流传着锣鼓音乐。其先民崇巫尚舞,巫师击鼓作法事,媾通神灵,降福禳灾;百姓敲起锣鼓,耍舞花灯,敬请神灵,乞求丰收安泰。

在《中国民族民间器乐曲集成》的收集工作中,湖北卷在对当地锣鼓乐的全面考察与收集整理工作的基础上,将湖北省的锣鼓乐根据乐队组合特点,划分为“夹钹锣鼓”与“花灯锣鼓”两大类别。

花灯锣鼓是湖北省流行最为广泛的锣鼓乐，它又包括鄂中、鄂南的“花灯锣鼓”；鄂东、鄂西北和鄂中的“点子锣鼓”、“锣鼓傢业”、“打点子”；鄂北的“闹年锣鼓”；鄂西南的“耍锣鼓”、“花灯锣鼓”和鄂南的“脚盆鼓”等等。下文要分析的就是具有数列结构特征的鄂中“点子锣鼓”。

“点子锣鼓”流传于湖北省中部地区洪湖、崇阳等地，演奏时基本采用鼓、钹、马锣、小锣、大锣五件打击乐器。演奏形式分走场与坐堂两种。走场在迎神赛会、耍龙灯、迎亲等活动的路途中演奏，队列前后排列的顺序是：



坐堂在娶亲的喜堂、迎神的庙堂、祭祀的祀堂以及寿堂等场合演奏，坐堂演奏队形为横排，其顺序以鼓为中心：

马锣→钹→鼓←大锣←小锣

“点子锣鼓”的曲式结构组织特点分节、句、段三个层次，其思维是以锣的击点捶数多少而形成固定基本节奏单位“节”，在“节”的基础上组织“句”，在“句”的基础上按照一定的数列程式与要求串接成锣鼓牌子或锣鼓段。

一、“点子锣鼓”节奏的基本单位“节”

“点子锣鼓”基本节奏单位“节”只有四种。它的划分是以击锣的点数为依据的，这四种“节”我们分别称之为 a、b、c、d。

a 节，击一锣，　　为：仓

b 节，击二锣，　　为：仓卜 仓

b^1 为：卜仓 卜卜 仓

b^2 为：仓卜 仓 才才 才

b^3 为：乙仓 乙卜 仓

c 节，击三锣，　　为：仓卜 仓 乙卜 仓

c^1 为：仓卜 仓 卜卜 仓

d 节，击四锣，　　为：仓仓 卜仓 乙卜 仓

二、"点子锣鼓"的句式

"点子锣鼓"在这四种基本节奏单位"节"的基础上，可以组成十种基本句式。这十种基本句式民间称为"十捶"。这十种基本句式除按照一定的数列程式可串联演奏外，加上头、尾，亦可单独演奏，这十种基本句式是：

一捶：仓	(a)
二捶：仓卜 仓	(b)
三捶：仓卜 仓 乙卜 仓	(c)
四捶：仓卜 仓 卜仓 卜卜 仓	($b+b^1$)
五捶：仓卜 仓 卜卜 仓 卜仓 卜卜 仓	(c^1+b^1)
六捶：仓卜 仓 仓仓 卜仓 乙卜 仓	(b+d)
七捶：仓卜 仓 乙卜 仓 仓仓 卜仓 乙卜 仓	(c+d)
八捶：仓卜 仓 才才 才 仓卜 仓 才才 才 仓仓 卜仓 乙卜 仓	(b^2+b^2+d)
九捶：仓卜 仓 乙卜 仓 乙仓 乙卜 仓 仓仓 卜仓 乙卜 仓	($c+b^2+d$)
十捶：仓卜 仓 乙卜 仓 仓卜 仓 乙卜 仓 仓仓 卜仓 乙卜 仓	(c+c+d)

这十种基本句式分别用阿拉伯数字 1、2、3、4、5、6、7、8、9、10 代替。

以这十种基本句式组成的曲牌可见谱例《十捶》。

例346:湖北点子锣鼓《十捶》

十　　捶

崇阳县

中板 ♩=88

2/4 冬冬冬 | 十匡 且 | 匡 且 | 匡且匡 | 匡匡且匡 |

乙且匡 | 次匡乙且 | 1/4 匡 | 3/4 (乙且乙令匡 |

乙且乙令匡 | 2/4 匡且乙且 | 1/4 匡) | 2/4 冬冬冬 | 1/4 一匡 |

3/4 (乙且乙令匡 | 乙且乙令匡 | 2/4 匡且乙且 | 1/4 匡) |

2/4 冬冬冬 | 二匡且乙且 | 1/4 匡 | 3/4 (乙且乙令匡 |

3/4 乙且乙令匡 | 2/4 匡且乙且 | 1/4 匡) | 2/4 冬冬冬 |

三匡且匡且 | 1/4 匡 | 3/4 (乙且乙令匡 | 乙且乙令匡 |

2/4 匡且乙且 | 1/4 匡) | 2/4 冬冬冬 | 四匡且匡 |

且匡乙且 | 1/4 匡 | 3/4 (乙且乙令匡 | 乙且乙令匡 |

2/4 匡且乙且 | 1/4 匡) | 2/4 冬冬冬 | 五匡 匡 |

且匡乙且 | 1/4 匡 | 2/4 次且匡 | 3/4 (乙且乙令匡 |

3/4 乙且乙令匡 | 2/4 匡且乙且 | 1/4 匡) | 2/4 冬冬冬 |

六
匡 且 匡 | 且 且 匡 | 且 匡 且 匡 | 乙 且 匡 |

3/4 (乙且乙令匡 | 乙且乙令匡 | 2/4 匡且乙且 | 1/4 匡) |

2/4 冬 冬 冬 | 七 匡 且 匡 | 且 且 匡 | 匡 匡 且 匡 |

乙 且 匡 | 3/4 (乙且乙令匡 | 乙且乙令匡 | 2/4 匡且乙且 |

1/4 匡) | 2/4 冬冬冬 | 八 匡 且 匡 | 且 匡 乙 且 | 1/4 匡 |

2/4 匡匡且匡 | 乙且匡 | 3/4 (乙且乙令匡 | 乙且乙令匡 |

2/4 匡且乙且 | 1/4 匡) | 2/4 冬冬冬 | 九 匡 且 匡 | 匡 且 匡 |

匡 匡 且 匡 | 乙 且 匡 | 次 且 匡 | 3/4 (乙且乙令匡 |

乙 且 乙 令 匡 | 2/4 匡 且 乙 且 | 1/4 匡) | 2/4 冬 冬 冬 |

十
匡且匡且 | 匡且匡且 | 匡且匡且 | 匡匡且匡 | 乙且匡 |

3/4 (乙且乙令匡 | 乙且乙令匡 | 2/4 匡且乙且 | 1/4 匡) ‖

（汪继祖、汪丙侯、汪德君、汪宗成、汪竹匡演奏　定福生采录、记谱）

点子锣鼓谱状声字符号：

冬、龙	击鼓
七、且	击钹
卜、次	钹闷击、擦击

浪	击马锣
台、才、令	击小锣
仓、匡	击大锣或全击
乙	休止或击马锣

三、"点子锣鼓"的十种基本句式串接原则与方法

(一) 按计量数码组合

这个数列组合特点是依据中国传统的计量方法，即1市斤等于16两的思维方式进行的。这种按传统计量的数码组合，是按"斤求两"的计算方法来进行的。如1斤=16两，

1两=1/16=0.0625(斤)	即奏6、2、5句式(捶)
2两=2/16=0.125 (斤)	即奏1、2、5句式
3两=3/16=0.1875(斤)	即奏1、8、7、5句式
4两=4/16=0.25 (斤)	即奏2、5句式
5两=5/16=0.3125(斤)	即奏3、1、2、5句式
6两=6/16=0.375 (斤)	即奏3、7、5句式
7两=7/16=0.4375(斤)	即奏4、3、7、5句式
8两=8/16=0.5 (斤)	即奏5句式
9两=9/16=0.5625(斤)	即奏5、6、2、5句式
10两=10/16=0.625 (斤)	即奏6、2、5句式
11两=11/16=0.6875(斤)	即奏6、8、7、5句式
12两=12/16=0.75 (斤)	即奏7、5句式
13两=13/16=0.8125(斤)	即奏8、1、2、5句式
14两=14/16=0.875 (斤)	即奏8、7、5句式
15两=15/16=0.9375(斤)	即奏9、3、7、5句式
16两=16/16=1 (斤)	即奏10句式

(曲目可参见洪湖的《斤求两》)。

(二) 按民间游戏玩骨牌的各种点子组合

"天"牌为12点(捶)。"地"牌为2点(捶)。"人"牌为8点(捶)。

"和"牌为 4 点(捶)。

它的组合演奏方式为:

天九:(12+9),即奏 10、2、9 句式

地八:(2+8),即奏 2、8 句式

人七:(8+7),即奏 8、7 句式

和五:(4+5),即奏 4、5 句式

(三) 按某些形象化(图形)的点子排列进行组合

1. 顺丁

演奏程式为 1、2、3、4、5、6、7、8、9、10 句式。谱例可参见《点子》。

2. 倒丁

演奏程式为 10、9、8、7、6、5、4、3、2、1 句式。谱例可参见《倒剐皮》。

3. 插花

演奏程式为 1、3、5、7、9+引鼓+2、4、6、8、10 句式。谱例可参见《梅花》。

4. 凤凰展翅

演奏程式为 5、6、4、7、3、8、2、9、1、10 句式。

5. 画眉跳界

演奏程式为 1、2、3、4、5、4、3、2、1、8+1、4、7+2、5、8+3、6、9 句式。

谱例可参见《画眉跳界》。

例 347:湖北点子锣鼓《画眉跳界》

崇阳县

♩=88

2/4 冬 冬 冬 冬 ‖: 冬 冬 冬 冬冬 | 匡 .得冬 冬 :‖ 匡 .得冬 冬 |

匡 .得冬 冬 | 匡 匡 | 匡 匡 且 匡 | 且 且 匡 |

3/4 冬冬冬冬 一匡 | 2/4 冬 冬冬冬 | 3/4 二匡.得冬 冬 匡 |

2/4 冬 冬冬冬 | 3/4 三匡冬匡冬匡 | 2/4 冬冬冬冬 | 四匡匡且匡 |

且且匡 | 冬 冬冬冬 | 五匡匡且匡 | 且且匡.得 |

且且匡 | 冬冬冬冬 | 四匡匡且匡 | 且且匡 | 冬冬冬冬 |

3/4 三匡冬匡冬匡 | 2/4 冬 冬冬冬 | 3/4 二匡.得冬 冬 匡 |

冬冬冬冬 一匡 | 2/4 冬 冬冬冬 ‖: 匡匡且匡 | 且且且匡 :‖

3/4 冬冬冬冬 一匡 | 2/4 冬冬冬冬 | 四匡匡且匡 | 且且 匡 |

冬 冬冬冬 | 3/4 七匡且匡且匡 | 2/4 匡匡且匡 | 且且且匡 |

冬冬冬冬 | 3/4 二匡.得冬冬匡 | 2/4 冬冬冬冬 | 五匡匡且匡 |

且且匡 | 且且匡 | 冬 冬冬冬 | 八匡匡且 |

匡匡且 | 匡匡且匡 | 且且且匡 | 冬冬冬冬 |

3/4 三匡.且匡且匡 | 2/4 冬 冬冬冬 | 六匡匡且匡 | 且且匡 |

3/4 匡.得且且匡 | 2/4 冬冬冬冬 | 九匡.得冬冬 | 匡.得冬冬 |

匡.得冬冬 | 匡 匡 | 匡匡且匡 | 且且匡 ‖

说明:本曲所使用的打击乐器为:鼓、钹、马锣、小锣、大锣。

通过对点子锣鼓曲式结构组织数列特点的分析可以看出，民间锣鼓乐的结构思维与现实生活有着密切的关系，很明显是来自于民间乐手的创造，但其数列结构的思维亦继承了我国传统音乐中一部分音乐数列结构的特点。如明、清以来在弦索乐、丝竹乐中盛行的六十八板体曲式结构，江苏南部昆曲与道教音乐中十番锣鼓的数列结构特点等等。数列结构特点，是中国传统音乐艺术中十分值得重视与研究的一个有趣课题。

第四节　山西威风锣鼓、绛州锣鼓

一、山西威风锣鼓

流行于山西洪洞一带。洪洞威风锣鼓流传下来的曲牌很多。据洪洞文化馆田川和史登奎 1980 年调查，各乡镇保存下来的各类曲牌 100 余首，反映历史故事和以历史题材命名的曲牌有：【四马投唐】、【五马破曹】、【张飞擂鼓】、【张飞闯辕门】、【小唐儿乱点兵】、【韩湘子提花篮】、【曹国舅赶驴】、【赵匡胤调兵】、【二仙传道】、【三戏吕布】、【五虎下西川】、【二龙戏珠】等。以地名和民间故事命名的曲牌有：【西河滩】、【东河沙接五路坦】、【吃凉粉】、【狮子滚绣球】、【珍珠倒卷帘】、【厦坡里滚核桃】、【狗嘶咬】、【风搅雪】、【银纽丝】、【十样景】、【乱撕麻】、【阴阳八卦】、【四红四喜】、【六六大顺】等。以花草命名的曲牌有：【小茴香】、【刺带花】、【乱插花】等。以鼓点、锣点和铙钹击数命名的曲牌有：【起槌】(又名擂槌子)、【五点子】、【七点子】、【九点子】、【十三槌】、【六铙】、【八钹】、【九连环】、【落点子】、【什锦排】等。它的曲牌结构比较复杂，有的曲牌往往在一曲中出现单拍子、复拍子、混合拍子。从节奏变化到段落的衔接都有独特的处理手法，具有鲜明的地方特色，浓郁的乡土气息。

洪洞威风锣鼓过去都是用于迎神祈雨、春节喜庆。所以它的演奏形式为列队行进，有时在广场固定队形。队伍规模一般为 8 人：

即大鼓(1)、铙钹(1)、插钹(1)、铜锣(4)、小斗锣(1)。最大规模的队伍为30人:大鼓(4)、铙钹(3)、插钹(4)、锣(18)、小斗锣(1)。无论队伍大小,人数都是偶数。有的村镇威风锣鼓实力雄厚,便分成若干队列,而每队人数都是30人。在击奏方法上,各队鼓的起点、落点均各有千秋,惟羊獬和万安的起点、落点、小斗锣领头指挥的击奏方法是一致的。所以洪洞县很早就流传着"威风锣鼓不与羊獬、万安相斗"的说法。1950年元宵节,全县各乡镇组织140多支威风锣鼓队,演奏人员近五千人,进县城大斗威风。1958年,由冯廷寿等人在羊獬整理改编的《跃进威风锣鼓》套曲,由羊獬村艺人演奏,将许多表演动作、队形变化画面加入威风锣鼓演奏中,把威风锣鼓搬上了舞台。

1981年,田川、史登奎整理改编的《腾飞锣鼓》套曲,在编导中汲取了戏曲、舞蹈和武术等姊妹艺术的营养,使击奏人员在载击载舞中,组成"长蛇摆尾"、"二龙戏珠"、"桃园结义"、"四喜发财"、"五星闪光"等线条清晰、图案美观的画面。这一大胆创造,使洪洞威风锣鼓在列队行进和广场演奏的质量上大大提高。现在,除了洪洞县外,附近霍县、汾西、临汾、浮山、襄汾等地也有了威风锣鼓。

二、绛州锣鼓

流行于山西绛州一带。绛州是新绛县旧称,位于尧、舜两都之间,有十几处仰韶文化遗址,堪称黄河文化的发祥地之一。《直隶绛州志》记载:"岁时社祭,夏冬两季,又乡镇多香火,扮社鼓演剧。"《新绛县志》亦载:"每逢赛社之期,必演剧数日,扮演各种故事,如锣鼓……"可见,一切民间艺术都依附于民俗活动,正是赛社之类祭祀以及婚丧嫁娶,才使绛州鼓乐长期保留下来。

绛州鼓乐大致分为赛社锣鼓(亦称闹年锣鼓、社火锣鼓)、鼓吹锣鼓两类。赛社锣鼓又有清音锣鼓、表演锣鼓、伴奏锣鼓、鼓车锣鼓之分;鼓车锣鼓又分人拉、畜拖、车载三种。鼓吹锣鼓主要用于民间婚丧嫁娶,一是小鼓行、打鼓行和吹手行的锣鼓,一是道士锣鼓。

绛州锣鼓一般是以演奏套曲为主，套曲中的每个曲牌可以独立成章。

三泉村的穿相锣鼓共有24路，其中《厦坡滚核桃》就不失为优秀小段。这种锣鼓在演奏时，常有舞蹈性表演。尽管一个地区“路数”大致相同，但是演奏技巧以至发出来的声响是截然不同的。

赛社锣鼓，一般都由旋子（俗称呆呆）领奏，以鼓为主，配有锣、钹等乐器。

花敲鼓特点在于，全部用革木乐器，所以当地俗称干鼓。鼓有24面，分别代表24个节令，在演奏时，中间4人手捧拍板（俗称夹板）、梆子作舞，象征牛、虎、狮子、麒麟，据说过去凡演奏者皆戴面具。

绛州锣鼓在演奏上有其独到之处，特别是华彩段演奏，能充分运用鼓和鼓槌，以致鼓架，调动每个部位最佳的音响区进行打击，使发出的声韵别有地方风味。《秦王点兵》集中了所有的演奏技巧：敲鼓边、打鼓帮、顶鼓腔、搓鼓槌、磨鼓钉、磕鼓环、击鼓心，单打、对打、多重奏、混合奏，令人叹为观止。

气势浑厚，热烈豪放、慷慨激昂、粗犷有力，是绛州鼓乐的总体风格，这与新绛人“人性刚悍多勇敢”是一脉相承的，它与锣鼓杂戏和地方戏蒲剧也有着血缘关系，目前的演奏基本上保留了传统的艺术特色。

注　释

① 参见史新民主编：《中国民族民间器乐曲集成·湖北卷》（下册）中之《花灯锣鼓述略》，中国ISBN中心1994年版，P.1425—1431。

主要参考书目

1. 杨荫浏、曹安和编:《定县子位村管乐曲集》,上海:万叶书店1952年版。

2. 杨荫浏、曹安和合编:《苏南吹打曲》,北京:音乐出版社1957年版。

3. 中央音乐学院中国音乐研究所编:《民族音乐概论》,北京:音乐出版社1964年版。

4. 杨荫浏编著:《十番锣鼓》,北京:人民音乐出版社1980年版。

5. 杨荫浏著:《中国古代音乐史稿》,北京:人民音乐出版社1981年版。

6. 高厚永著:《民族器乐概论》,南京:江苏人民出版社1981年版。

7. 许健著:《琴史初编》,北京:人民音乐出版社1982年版。

8. 叶栋著:《民族器乐的体裁与形式》,上海:上海文艺出版社1983年版。

9. 夏野、陈学娅主编:《中国民族音乐大系·民族器乐卷》,上海:上海音乐出版社1989年版。

10. 王耀华、刘春曙著:《福建南音初探》,福州:福建人民出版社1989年版。

11. 李凌主编:《中国民族民间器乐曲集成》,人民音乐出版社、中国ISBN中心1992年版。

12. 李来璋著:《东北鼓吹乐研究》,长春:吉林文史出版社1994年版。

13. 李民雄著:《民族器乐概论》,上海:上海音乐出版社1997

年版。

14. 王耀华主编:《中国传统音乐概论》,福州:福建教育出版社 1999 年版。

后　记

本书第一版所涉及的范围，是以当前汉族常用乐器所演奏的器乐作品为主要内容。在修订版中，补充了一部分少数民族器乐。全书在叙述上根据演奏形式分为独奏音乐和合奏音乐两部分，独奏音乐主要介绍二胡、笛子、筝、琵琶、琴几种乐器演奏的音乐作品。关于少数民族的器乐，如蒙古族的马头琴音乐，苗、瑶等民族的葫芦笙、芦笙音乐，朝鲜族的伽倻琴，蒙古族的雅托噶以及彝族的三弦等，均按其演奏形式分别加入到以上各章节中。由于管子、唢呐在民间更多地应用于鼓吹乐、吹打乐，因此，将管子、唢呐音乐放入合奏部分介绍。合奏音乐在第一版主要介绍丝竹乐、鼓吹乐、吹打乐三种类别的基础上，增加了弦索乐类乐种与锣鼓乐类乐种两个章节。

《民族器乐》主要选择传统、民间具有代表性的优秀曲目进行介绍，中华人民共和国成立后，有较大发展者，亦列入介绍范围。在分析重点音乐作品的同时，与该音乐作品有关联的乐器性能及历史知识，也作一些配合性的论述。

本书的目的在于使读者初步了解中国传统器乐的发展梗概；对其中具有代表性的地方乐种和优秀乐曲，在感性认识基础上，能从理论上进行一般的总结和概括，掌握其主要艺术风格特点。

本书原用于中央音乐学院音乐学系专业课基础教学，在撰写过程中，第一版得到蓝玉崧(第一部分附注校订；第一、二章)、曹正(第三章)、邝宇忠(第四章)、蒋志超(第一章笛子部分)、张之良(第一章笙部分)、李恒(第二章板胡部分)、李石根(第八章西安鼓乐部分)等同志的帮助。第二版修订工作中，除吸收本人实地考察所得的资料外，主要依靠已出版的《中国民族民间器乐曲集成》中的有

关资料。20世纪80年代,曾多次向杨荫浏、曹安和先生请教,得到他们的热情指导和帮助。在收集民间音乐资料过程中,又先后得到广东、山西、山东、江苏、河北、河南、陕西、福建、吉林、辽宁、内蒙古、湖南、湖北、云南等省文化厅、群众艺术馆以及中央人民广播电台文艺部、文学艺术研究院音乐研究所、上海音乐学院、西安音乐学院等单位的大力协助和支持,使这部粗浅的著作,得以完成。在此,对一切指导过、支持过、帮助过我的老师、民间音乐家、音乐同行们,表示衷心的感谢。

中央音乐学院　袁静芳

2003年10月于北京